

Adelphi eBook

Roberto Calasso

L'ANIMALE
DELLA FORESTA



ADELPHI

Roberto Calasso

L'animale della foresta



Adelphi eBook

Quest'opera è protetta
dalla legge sul diritto d'autore
È vietata ogni duplicazione,
anche parziale, non autorizzata

Prima edizione digitale 2023

© 2023 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-8520-1

NOTA ALL'EDIZIONE DIGITALE

Per la presente edizione digitale i numeri tra parentesi quadre nel testo indicano la pagina corrispondente dell'edizione cartacea (*L'animale della foresta*, Piccola Biblioteca Adelphi, 2023), in modo da rendere più agevole la consultazione delle fonti.

L'ANIMALE DELLA FORESTA

[13] La prima pagina delle *Ricerche di un cane* è la massima approssimazione che Kafka ci ha lasciato, e la più perfetta, a un profilo di autobiografia. Era «un cane fra i cani», all'inizio, che non pensava neppure a distinguersi dagli altri. Finché non aveva notato «una piccola falla, un leggero malessere che mi prendeva in mezzo alle più solenni manifestazioni popolari, a volte perfino negli ambienti più familiari, anzi, non a volte, ma molto spesso il solo aspetto di un mio caro simile, o quell'aspetto visto da un'angolazione in qualche modo nuova, mi rendeva a un tratto impacciato, spaventato, desolato, mi gettava nella disperazione». Era uno stato preoccupante. Occorreva il consiglio di certi amici, che lo rendessero tollerabile: «Forse mi faceva sentire ancora stanco e triste, tuttavia, a parte ciò, lasciava sussistere in me il cane, un cane un po' freddo, un po' riservato, ansioso, calcolato, ma tutto sommato un cane normale».

Si possono vagliare tutte le innumerevoli carte che testimoniano la giovinezza di Kafka e non si troverà nulla di paragonabile, [14] per la precisione e l'immediatezza, a queste poche righe, che sono il fondamento delle *ricerche* e spiegano come un «cane normale» sia diventato qualcosa di molto diverso: un cane che indaga sui cani - e non appartiene più alla loro comunità.

[15] All'inizio, si è «un cane fra i cani», semplicemente provvisto di «una piccola falla». Non pochi altri potrebbero dire di averla. Ma un giorno può succedere che quella «piccola falla» si trasformi in una voragine. Una voragine sonora, da cui non si uscirà più.

Questo accade a chi diventerà il *ricercatore*. Quel giorno si trovava in uno di quei «beati inspiegabili stati di eccitazione, che capitano a ogni bambino», quando «tutto mi piaceva, tutto aveva a che fare con me, credevo che grandi cose accadessero intorno a me, e che fossi io a suscitare, prestando loro la mia voce, cose che sarebbero rimaste miseramente a terra se non fossi accorso in loro aiuto, se non avessi mosso il mio corpo per loro, fantasie di bambini, che con gli anni si dileguano, ma allora erano davvero forti, ed ero perso nel loro incanto». In una fulminea stenografia, questa è l'immagine dell'*infanzia felice*, attraversata e presto obliterata dai più.

E proprio a questo punto può avvenire «qualcosa di straordinario, che sembrava dare ragione alle attese selvagge». Ma di che [16] cosa? Di quella voragine che da allora in poi separerà da tutto il resto, come se non fosse la vita normale a celare in sé la «piccola falla» ma quella voragine ad avvolgere e intridere ogni altra forma di vita.

[17] Erano un gruppo di sette cani. Non fu il cucciolo a incontrarli, furono loro a venire a lui. E qui il ricercatore tornava a descrivere lo stato in cui allora viveva, non più in termini applicabili anche ad altri, ma con parole allusive e oscure, di cui egli solo possedeva la chiave: «A quel tempo ero corso a lungo nelle tenebre, presagendo grandi cose, un presagio che senz'altro ingannava con facilità, perché lo avevo sempre, ero corso a lungo nelle tenebre, in ogni direzione, guidato da null'altro che da un desiderio indeterminato, e improvvisamente mi arrestai con la sensazione di essere qui al posto giusto, guardai in alto ed era giorno, chiarissimo, solo un po' vaporoso, salutai il mattino con suoni sconnessi, e allora – come se li avessi evocati – apparvero da una qualche tenebra sette cani alla luce, producendo uno spaventoso rumore, come non ne avevo mai sentito prima». Era un'epifania, in tutti i suoi dettagli: come veniva evocata, come si imponeva, come non si poteva sfuggirle.

[18] Il cane bambino osservava i sette cani: «Non parlavano, non cantavano, in generale tacevano con un certo accanimento, ma sprigionavano magicamente la musica dallo spazio vuoto. Ogni cosa era musica». Innanzitutto il gesto, le posizioni delle zampe, i tempi. E non si riusciva nemmeno bene a distinguerli. Eppure erano cani, che si sarebbe voluto salutare. Ma non si riusciva perché subito irrompeva la musica, forte come un dolore, soverchiante. E alla fine lasciava esausti, «troppo distrutti, troppo deboli per ascoltare ancora».

[19] Gli effetti della musica dei sette cani cominciavano a farsi sentire. Il cane bambino girava in tondo, «come fossi uno dei musicisti». Ma non aveva nulla che lo legasse a loro. Non era un compagno, ma una vittima: la musica «mi gettava di qua e di là per quanto io implorassi grazia, e alla fine mi salvai dalla loro violenza, quando mi spinse in un garbuglio di legna che in quella zona si ergeva tutt'intorno senza che l'avessi notato».

Anche quelli che in seguito avrebbero ascoltato il resoconto su quell'incontro con i cani musicanti non sono mai stati in grado di precisare che cosa fosse quel «garbuglio di legna». Un provvisorio rifugio? O una trappola?

[20] I sette cani musicanti continuavano a suonare. Mostravano ancora angoscia, con tipici gesti canini. Sembravano quasi aver bisogno di aiuto. Ma non rispondevano, non salutavano. Perché dovevano sottrarsi a «ciò che le nostre leggi esigono sempre e inderogabilmente»? Stava succedendo qualcosa di inaccettabile: «Questi cani violavano la legge. Potevano essere anche grandi maghi, ma la legge valeva anche per loro, questo lo capivo benissimo, pur essendo un bambino». E il loro silenzio presupponeva un senso di colpa, perché i loro gesti avevano qualcosa di indecente, soprattutto quando sollevavano le zampe. Tenerle a terra come devono fare tutti i cani doveva sembrare loro «un errore, come se la natura fosse un errore». Tanto bastava a sollevare domande che il cane bambino aveva sino allora ignorato: «Allora il mondo era alla rovescia? Dov'ero? Che cosa era accaduto?».

E rimaneva sempre quell'intrico di legna che imprigionava. Ma, con un salto, il piccolo era riuscito a liberarsene. Per un momento, aveva pensato di poter spiegare la [21] situazione ai musicanti. Vana impresa, perché ancora una volta aveva fatto irruzione la musica, che costringeva a inginocchiarsi. Il cane bambino aveva capito che non avrebbe potuto spiegare nulla, i cani continuavano ad aprire le gambe, «a commettere peccati e a indurre altri al peccato della contemplazione silenziosa».

Ma quella situazione non poteva durare: «Scomparvero con tutto il fragore e tutta la luce nelle tenebre da cui erano venuti».

[22] Fu questa la cesura irreparabile nella vita di colui che sarebbe diventato un meticoloso *ricercatore* della vita degli esseri della sua specie. Certo, la scena si sarebbe potuta raccontare in tutt'altro modo, più plausibile: sette cani musicanti incontrano un cucciolo, lo spaventano e lo incantano, non gli rispondono perché non vogliono essere molestati, pensano solo alla musica. Così gli adulti avrebbero spiegato l'incidente, ma «ciò che per i grandi è liquidato non lo è ancora per i piccoli».

Fu quello il momento in cui il cane bambino decise il corso della sua vita. Non sarebbe diventato un musicista o un artista, ma un *ricercatore*. «Cominciò tutto con quel concerto ... Cominciai allora le mie ricerche, partendo dalle cose più semplici, il materiale non mancava, purtroppo, è la sua sovrabbondanza che in certe ore oscure mi fa disperare». L'oggetto della sua ricerca erano i cani stessi, anzi la caninità. Che cosa li faceva essere tali? E che cosa li obbligava a mutare? Nel frattempo il cane bambino aveva acquisito un nuovo stile: sobrio, aperto a tutto e diffidente [23] di tutto, impaziente con le soluzioni costantemente ripetute. Allora le sue parole si venavano di sarcasmo: «Spesso si vanta il progresso generale della caninità attraverso i tempi, e s'intende senza dubbio specialmente il progresso della scienza. È certo che la scienza progredisce, è inarrestabile, progredisce con ritmo accelerato, sempre più velocemente, ma che cosa c'è da vantare in questo? È come se si volesse dar lode a qualcuno perché con il passare degli anni invecchia e per conseguenza si avvicina sempre più velocemente alla morte. È un processo naturale e brutto per giunta e trovo che non ci sia proprio nulla da vantarsene. Io non ci vedo che decadenza; con ciò non intendo dire che le generazioni precedenti fossero sostanzialmente migliori, erano solo più giovani, questo era il loro grande vantaggio, la loro memoria non era ancora sovraccarica come l'odierna, era più facile indurli a parlare, e se anche nessuno vi riuscì, era maggiore la probabilità; e questa maggiore probabilità è ciò che tanto ci commuove quando ascoltiamo le storie, pur semplici, del passato».

[24] «Era più facile indurli a parlare» - i cani del passato. Mentre ormai nessuno arrivava più a parlare. Eppure «quella parola era lì, o almeno era vicina, stava sulla punta della lingua, ciascuno poteva apprenderla, dov'è andata a finire? Oggi la si potrebbe cercare fin nelle budella e non la si troverebbe».

Il ricercatore scriveva quando la Grande Guerra era finita da poco. La parola sfuggiva ormai a tutti. C'era un'«esitazione» generale - e innanzitutto della «generazione» del ricercatore. Ma come incolparli? «È l'oblio di un sogno sognato migliaia di notti prima e mille volte dimenticato. Chi vorrà prendersela con noi per questo millesimo oblio?».

Era questo il velato epicedio degli *ultimi giorni dell'umanità*. E lo sguardo si volgeva anche più in là, verso il passato più remoto: «Credo di capire anche l'esitazione dei nostri progenitori, presumibilmente non avremmo agito diversamente, potrei quasi dire che fu un bene per noi che non fossimo coloro che dovevano caricarsi sulle spalle la colpa; che anzi, in un silenzio quasi incolpevole, [25] dobbiamo affrettarci verso la morte, in un mondo già ottenebrato da altri».

[29] Il popolo dei topi era compatto e dotato di «scaltrezza pratica». In genere, non amava la musica, troppo lontana dalle angustie di ogni giorno. Fra loro, non si diede mai il caso che invece avvenne con un giovane cane: essere sopraffatti da un'apparizione – da un suono –, che fa cambiare il corso della vita. Che qualcosa di simile fosse possibile lasciava pensare, al più, a un ricordo fumoso. E certamente non poteva cambiare la vita di nessuno.

Accadde invece che apparve una cantante, Josefina. Fu lei a rivelare «la potenza del canto». Anzi, fu solo lei: «Chi non l'ha ascoltata non conosce la potenza del canto». In questo caso ci si consolava con un sorriso che aveva qualcosa della «scaltrezza pratica» e si rinunciava, insieme alla musica, a quel «desiderio di felicità» di cui si dice che «forse emana dalla musica». Perciò, se di nuovo Josefina fosse sparita, la musica sarebbe sparita con lei.

Josefina però non credeva che il suo canto fosse capito dal popolo dei topi. Perché lo fosse, occorreva almeno che tutti riconoscessero [30] la sua eccezionalità. Accadeva invece che in certe cerchie ristrette alcuni si confessassero che «il canto di Josefina come tale non rappresenta nulla di eccezionale».

[31] «Ma si tratta veramente di canto?» si chiedevano alcuni. Anche se non era molto addestrato alle storie, il popolo dei topi conservava memoria di un lungo passato. C'erano leggende che parlavano di canti. È vero, nessuno sapeva più intonarli, ma potevano essere considerati un presagio dei canti di Josefina. Senonché quel presagio si rivelava poi essere del tutto diverso. Erano canti non comparabili. E qui si poneva il dubbio più grave: «Ma si tratta veramente di canto? Non è forse solo un fischiare?».

[32] Per il popolo dei topi, il *fischio* è qualcosa di essenziale, ben più del canto. Infatti il fischio è «l'autentica abilità artistica del nostro popolo» – dicevano. Tutti sapevano che cosa voleva dire, tutti fischiavano, ma «senza farci attenzione, anzi senza notarlo», così come il Monsieur Jourdain di Molière faceva della prosa senza saperlo. Perché di questo appunto si trattava: *della prosa*. Ma che cos'è la prosa? Domanda a cui era difficile rispondere, in ogni luogo. E domanda inevitabile. Era chiaro soltanto che la prosa doveva avere certi limiti. Se il canto di Josefine, con tutte le sue pretese di novità e unicità, non sorpassava quei limiti, rimaneva un grosso interrogativo: «Risolvere l'enigma della sua grande efficacia». E com'era, di fatto, il canto di Josefine? Innanzitutto, per capirla, era necessario non solo ascoltarla, ma vederla. Tutti ascoltavano con aria solenne, ma quello che vedevano erano gesti proprio usuali. Ovviamente ci fu qualcuno che osservò la somiglianza con ciò che normalmente faceva il popolo dei topi. Bastò questo, come offesa. «Per Josefine [33] era già troppo». Quel giorno Josefine, che in genere era «di una perfetta delicatezza», tirò fuori un sorriso «sfacciato, insolente», come non si era mai visto prima. Era quasi «volgare», in contrasto con la sua «grande sensibilità». E immediatamente negò «ogni rapporto fra la sua arte e il fischiare». Ci si chiese allora: come si comporterà il pubblico di Josefine? Se oserà parlare, dovrà fischiare, come accade ogni giorno. Ma non era così: «Il suo pubblico non fischia, è muto alla maniera dei topi, come se partecipassimo dell'agognata pace».

[34] Josefine era ipersensibile. C'era sempre «uno scricchiolio del palcoscenico, un digrignare di denti, un difetto nell'illuminazione». Ma questo non la urtava, anzi la esaltava, essendo convinta che ogni disturbo accentuava «l'effetto del suo canto». Comunque, pensava, lei «canta davanti a orecchie sorde». Di *comprensione* non era il caso di parlare.

[35] Nessuno è riuscito a definire la prosa - essere elusivo, sfuggente, indefinito nella sua espansione. Tutto è prosa, finché non appare qualcosa che potrebbe anche non esserlo, per esempio il canto. Ma presto si scopre che il canto potrebbe essere una mascheratura del fischio. Allora uscire dalla prosa sarebbe impossibile? Questa domanda, in sé tormentosa, non sembra aver angosciato troppo il popolo dei topi. Si poteva vivere benissimo senza alcuna *aggiunta*, lottando con scaltrezza contro le cose quali sono. La chiamavano «lotta per l'esistenza».

[36] Per capire meglio lo stato delle cose, occorre innanzitutto capire come avesse vissuto, giorno per giorno, il popolo dei topi. Vita dura, inquieta, piena di «sorprese, angosce, speranze, terrori». Ci si può chiedere come facesse il singolo a sopportare questa soma. Quando la situazione diventava più difficile, Josefine sentiva che era arrivato il suo momento. Allora cominciava a vibrare, «come se avesse raccolto tutta la sua forza nel canto», come se ormai solo il canto sussistesse e lei stessa fosse affidata alla «protezione dei buoni spiriti». E allora, mentre Josefine «abita nel canto», si pensa che «un freddo soffio aleggiante su di lei potrebbe ucciderla». Non erano fatti di cui si parlava nel popolo dei topi. Nessuno avrebbe saputo dire che cosa erano i «buoni spiriti». E anche la potenza di «un freddo soffio aleggiante» sembrava ignota. Per Josefine, invece, erano l'acme della vita.

Ma c'era chi la osservava, sempre da lontano: una pattuglia di *avversari* che non si lasciava convincere facilmente. Per loro, anche in questi momenti di improvvisa metamorfosi, [37] Josefine non solo non riusciva a cantare, ma non produceva neppure il più usuale fischio.

[38] C'era una postura speciale che Josefine poteva assumere, in qualunque momento e in qualsiasi luogo: «La piccola testa rovesciata all'indietro, la bocca semiaperta, gli occhi rivolti verso l'alto». Quando si mostrava così, allora tutti sapevano che stava per cantare. Si formavano subito cortei. Ma, se il richiamo veniva in certi giorni agitati, era difficile che si raccogliesse subito un pubblico sufficiente. Questo non era accettabile. Allora Josefine cominciava a battere i piedi, a lanciare maledizioni. A volte «perfino morde», diceva qualcuno degli spettatori.

[39] A questo punto è inevitabile domandarsi perché il popolo si desse tanta pena per Josefine. Dopo tutto, doveva subire continuamente i suoi gesti di insofferenza o manifestazioni di disprezzo. E Josefine non esigeva nulla di meno che una «devozione incondizionata». Ma quella *devozione* era appunto ciò di cui il popolo dei topi si riteneva, per costituzione, incapace. Amavano tutt'altro: una «innocua scaltrezza» più di ogni altra cosa – e poi «il sussurro puerile ... la chiacchiera innocente». Nulla di tutto questo era compatibile con la devozione. Ed era l'opposto di ciò a cui Josefine unicamente aspirava.

[40] C'era però un gesto proibito, verso Josefine: ridere di lei. Non perché il ridere in sé non fosse ammesso. Anzi si può dire che, pur fra i tormenti della vita di ogni giorno, nel popolo dei topi «un lieve riso è sempre di casa». Ma c'erano dei limiti: di Josefine non si poteva ridere. Sarebbe stata la violazione di quel dovere che impone di prendersi cura di ciò che ci viene affidato. Eppure c'erano sempre dei malvagi. E i peggiori fra loro arrivavano al punto di dire: «Se vediamo Josefine, ci passa la voglia di ridere».

[41] Nel suo insieme, dunque, il popolo dei topi era convinto di proteggere Josefine. Ma Josefine pensava il contrario. «Me ne infischio della vostra protezione» diceva. «Già, già, tu fischi» pensavano quelli intorno a lei. E i pensieri di Josefine si spingevano lontano. Era convinta che «in una brutta situazione politica o economica ci salverebbe il suo canto». In quelle occasioni Josefine si solleva, «allunga il collo e cerca di avere uno sguardo d'insieme sul suo gregge come il pastore prima del temporale».

[42] Tutti sapevano, ovviamente, che Josefine non salvava nessuno. Il popolo dei topi si è sempre salvato da solo, a prezzo di molti morti, che gli storici hanno paura a nominare. Eppure nessuno si opponeva alle incongrue pretese di Josefine. Dopo tutto, servivano a coprire molti orrori e sofferenze. Obbedire ai suoi richiami diventava un pretesto per riunirsi in certi momenti. Si diceva: «Troppo grave è l'ora per perderla in chiacchiere».

[43] Ma sarebbe ingiusto credere che il canto o il fischio di Josefine non avesse alcuna efficacia. Era un «fischio sottile», eppure non mancava di forza. Era come «un messaggio del popolo al singolo. Il fischio sottile di Josefine in mezzo alle decisioni difficili è quasi come la misera esistenza del nostro popolo in mezzo al tumulto del mondo ostile». Josefine è un nulla, ma un nulla che si afferma e «si apre la strada sino a noi». Era bello pensarlo. Se, invece di lei, avessimo avuto dinanzi a noi un professionista del canto, magari un tenore, non lo avremmo sopportato e lo avremmo cacciato via.

[44] Bisognava sapere, diceva chi parlava a nome del popolo dei topi, che «nel nostro popolo non si conosce giovinezza, al massimo una minuscola infanzia». C'è sempre fretta. Le generazioni devono seguirsi, l'una all'altra. «I bambini non hanno tempo per essere bambini».

Tutto questo ha le sue conseguenze: «Una certa puerilità inestirpabile, che non muore mai, pervade il nostro popolo; in pieno contrasto con il meglio di noi, l'infallibile intelletto pratico». E proprio di questa puerilità «approfitta da sempre anche Josefine».

[45] Ma c'erano altre contraddizioni, dicevano le stesse voci: «Il nostro popolo non è solo puerile, è anche in certo senso prematuramente vecchio». Tutti erano adulti troppo a lungo, così accadeva che «una certa stanchezza e disperazione penetra largamente l'essenza del nostro popolo, che pure nel suo insieme è così tenace e ricco di speranze. E da questo dipende la nostra incapacità musicale; siamo troppo vecchi per la musica, la sua eccitazione, il suo slancio non si addicono alla nostra pesantezza, stancamente la respingiamo; ci siamo ritirati nel fischiare; un po' di fischi qua e là, questa è la cosa giusta per noi».

[46] In mezzo alle sommosse e alle guerre, c'è sempre qualche pausa. Allora anche i più irrequieti sognano «nel grande caldo letto del popolo» e proprio allora può accadere che «in questi sogni risuoni qua e là il fischio di Josefina», quello che lei chiamava «perlato». Qui si mostrava ciò di cui solo Josefina era capace. In quel fischio c'era «qualcosa della povera breve infanzia, qualcosa della felicità perduta, mai più recuperabile, ma anche qualcosa della nostra vita attiva di oggi, della sua allegria piccola, incomprensibile e tuttavia esistente, da non mortificare. E tutto questo in realtà non viene detto in tono altisonante, ma leggermente, sussurrando, in modo intimo, a volte un poco rauco. Naturalmente è un fischio. E perché no? Il fischio è la lingua del nostro popolo, c'è chi fischia per tutta la vita e non lo sa, qui invece il fischio è sciolto dai legami della vita quotidiana e libera anche noi per breve tempo».

[47] C'era un cruccio che tormentava Josefine, sin dall'inizio della sua vita artistica. Chiedeva che «in considerazione del suo canto, venisse liberata da ogni lavoro. Le si doveva togliere ogni preoccupazione per il pane quotidiano e per tutto ciò che è connesso con la nostra lotta per l'esistenza e – plausibilmente – trasferirlo al popolo nella sua totalità». Richiesta ragionevole e ben ponderata, se si pensa che Josefine godeva di uno statuto unico nel popolo dei topi e a lei si collegavano fenomeni che nessun altro produceva. In altri paesi l'avrebbero considerata un *tesoro nazionale vivente*. E in fondo la sua richiesta corrispondeva a quella di una pensione onorifica, qualcosa che altrove sarebbe sembrato del tutto normale.

Non così pensò il popolo dei topi. Neppure gli argomenti di Josefine sul fatto che cantare le avrebbe danneggiato la voce ebbero un seguito. «Il popolo sta ad ascoltarla e passa oltre. Questo popolo che è così facile commuovere a volte non si lascia commuovere». Non era certo il vantaggio economico né la sollecitudine per il suo stato fisico [48] che Josefine cercava. Sapeva bene che, se la sua richiesta fosse stata accettata, avrebbe continuato a vivere come prima. Un solo punto le importava: «Il riconoscimento della sua arte». Ma nessuno sembrava disposto a concederglielo.

[49] La disputa continuava e si faceva sempre più aspra. «Alcuni credono che Josefine sia così insistente perché si sente diventare vecchia, la voce mostra certe debolezze, e quindi sembra venuto il momento di condurre l'ultima battaglia per il suo riconoscimento». Ma questo non corrispondeva in nulla al carattere di Josefine. Per lei valeva solo la corona più alta e, «se appena potesse, la appenderebbe ancora più in alto».

[50] Erano giunti agli estremi. Josefina pensò di ricorrere a un'arma sino allora ritenuta intoccabile: le colorature. *Avrebbe accorciato le colorature.* Quando provò a farlo, il popolo dei topi non reagì. Semplicemente non se ne accorgeva. Josefina allora volle mostrarsi più graziosa e annunciò che avrebbe reinstaurato le colorature. Anche questa volta, nessuna reazione. Le colorature potevano ancora cambiare, in opposte direzioni, ma il popolo avrebbe continuato a ignorarlo.

Alla fine, Josefina scelse un altro pretesto: disse che si era fatta male a un piede, zoppicava. Ma anche questo non bastò. Se quell'infortunio era vero, tutto il popolo dei topi avrebbe dovuto zoppicare, dicevano in giro. Ma l'importante era continuare a cantare. Ormai la circondavano quasi soltanto i suoi adepti. Alla fine, si vedeva Josefina che «si allontana, rifiutando ogni aiuto da parte del suo seguito e scrutando con occhio freddo la folla che le si apre davanti, rispettosamente».

[51] Un giorno in cui doveva cantare, Josefine scomparve. Non era un calcolo - e, se era un calcolo, era sbagliato. Josefine veniva «incalzata dal suo destino, che nel nostro mondo può diventare solo molto triste».

Come si comportò il popolo dei topi? «Tranquillo, senza visibile delusione, sovrano, una massa che riposa in sé, che non può ricevere regali, neppure da Josefine, ma solo darli, anche se l'apparenza sembra dire il contrario, questo popolo procede per il suo cammino».

[52] Che cosa avvenne di Josefine, una volta scomparsa? «È un piccolo episodio nell'eterna storia del nostro popolo e il popolo supererà la perdita. Non sarà facile; come saranno possibili le riunioni nella perfetta mutezza? Ma non erano mute anche con Josefine? Il suo fischiare reale era molto più forte e più vivo di quanto sarà il suo ricordo? Ma, anche ai suoi tempi, non era già un semplice ricordo? Il popolo nella sua saggezza non ha forse esaltato così tanto il canto di Josefine perché in quel modo non poteva perdersi?». Dubbi, dubbi, da allora non risolti.

[53] Era probabile che tutto sarebbe potuto procedere senza dare l'impressione di aver perso molto. Quanto a Josefine, «liberata dal tormento terreno, che però, stando alla sua opinione, è riservato agli eletti, presto si perderà lietamente nella folla innumerevole degli eroi del nostro popolo, e presto, poiché non pratichiamo la storia, sarà dimenticata e ancor più esaltata, come tutti i suoi fratelli».

[54] *Josefine, la cantante o Il popolo dei topi* è il racconto più disperato di Kafka. Forse l'unico. Racconta l'insufficienza non del canto, non della musica, ma dell'*arte*, di qualsiasi arte. Anche dello scrivere. Racconta la loro inadeguatezza insanabile. Di conseguenza, la loro fondamentale inutilità. Attraverso Josefine, il popolo dei topi scopre la meraviglia del canto, ma finisce per considerarlo molesto. Senza fatica, può farne a meno.

[55] Nelle *Ricerche di un cane*, l'irruzione di una musica che è anche una danza e proviene da un gruppo di ignoti lievemente indecorosi è sufficiente a mutare per sempre il corso della vita di un giovane cane. Da quel momento, diventerà un *ricercatore* - e non si sa a quale risultato, se risultato vi sarà, porteranno le sue ricerche. La musica stessa, alla fine, passerà in secondo piano.

Ben diversa, ben più grave sarà la sorte della musica per il popolo dei topi. Josefine e il suo canto rimarranno come un ricordo. Anzi, erano un ricordo sin dall'inizio, secondo alcuni. E nessuno voleva che fossero qualcosa di più. Il canto doveva esserci, ma assente. Erano un popolo compatto, scaltro - i topi. Sapevano che cosa potevano accogliere, ma erano anche pronti ad abbandonarlo.

[56] Se «il fischio è la lingua del nostro popolo» – pensarono molti fra i topi – si ponevano subito varie domande insidiose. Come si può *uscire* da una lingua? Si possono osservare con benevolenza i tentativi per farlo. Ma fino a un certo punto. Di là da quel punto si è costretti a riconoscere che si trattava di una delle tante variazioni della lingua di tutti.

Al tempo stesso, non era chiaro che cosa fosse il fischio in sé. Certo, era qualcosa di prezioso, che permetteva di intendersi e difendersi. Ma che cosa era possibile proporsi nella vita, se non intendersi? A tanto serviva eminentemente la «scaltrezza pratica», un campo dove i topi erano maestri. Tutto il resto finiva per sapere di inganno. E il popolo dei topi non aveva tempo per lasciarsi ingannare.

[59] Intorno alla tana c'erano i nemici. E anche al di sotto, dentro la terra. Questi ultimi erano considerati i più insidiosi, così si raccontava. Nessuno poteva dire di averli visti. Neppure le leggende erano capaci di descriverli. Ma si poteva udirli, dal raspare delle loro grinfie.

[60] *Bau* significa al tempo stesso «costruzione» e «tana»: ciò che è più visibile e non si può non vedere – e ciò che è più invisibile, al punto che non se ne può desumere la presenza, se non per la sua apertura sul visibile, generalmente mimetizzata.

Der Bau è il titolo di uno degli ultimi tre racconti di Kafka dove il protagonista è un animale: un cane o un topo o, in questo caso, un animale indefinito. Secondo alcuni un tasso, secondo altri una talpa. L'oggetto del racconto è il suo titolo: il rapporto fra ciò che si costruisce nel visibile e ciò che si costruisce nell'invisibile. E l'accento cade sull'invisibile.

[61] Nelle *Ricerche di un cane* rimane ancora l'ultima traccia di un nome: *la specie*. Chi parla è «un cane fra i cani». Nella *Tana* chi parla è un essere che scava. Di lui si sa soltanto che il suo corpo gli permette di scavare.

[62] Tutti gli scritti di Kafka sono attraversati dalla presenza del Nemico. Ma il suo vero nome si dichiarò soltanto alla fine, con *La tana*.

Non era più un tribunale ubiquo e ferreo, come nel *Processo*; non era più un'autorità avvolgente, che poteva attirare a sé e al tempo stesso condannare, come nel *Castello*. Si trattava di animali dispersi e brulicanti, sopra e sotto la superficie della terra. Erano gli unici interlocutori di colui che narrava.

[63] La tana prende forma all'avvicinarsi della vecchiaia. Dà la sensazione di avere un tetto sopra di sé. Allora si pensa: «Sono a casa» - e invece si è sempre *a casa loro*, di quegli «esseri all'interno della terra», quei nemici di cui da sempre avevano parlato le leggende.

[64] Negli ultimi mesi della sua vita Kafka compose tre racconti lunghi di animali, quasi un sigillo: *Ricerche di un cane*, *La tana*, *Josefine, la cantante o Il popolo dei topi*. Di quest'ultimo, Kafka poté leggere le bozze. *La tana* si interrompe in mezzo a una frase. *Ricerche di un cane* apparve postumo.

In tutti e tre i racconti sono assenti gli uomini. In ciascuno dei casi si parla di mondi che non hanno bisogno degli uomini - o li assorbono in sé. Dopo aver lasciato inconclusi *Il processo* e *Il Castello*, romanzi che trattano solo di vicende fra gli uomini, è come se Kafka sia voluto scendere in uno strato più largo di ciò che è, là dove gli uomini possono anche essere una presenza superflua. Perché tutto ciò che gli appartiene è *già presente*.

[65] Nella tana c'è una piazzaforte, il luogo dove tutto converge. Nulla è costato più fatica che costruirla, «ben arrotondata e arcuata», anche perché «proprio nel punto dove secondo i piani doveva esserci la piazza la terra era cedevole e sabbiosa, e proprio lì la terra dovette essere addirittura martellata».

Non costruire sulla sabbia: era l'ammonimento della Bibbia. Come si poteva andare più in là? A questo punto il narratore rivela qualcosa del suo aspetto fisico: «Per un lavoro come questo dispongo solo della fronte». Soltanto qui, per chi ascolta, balena l'immagine, seppur parziale, del narratore. Il quale soltanto qui si concede una confessione che è anche un minimo accenno di autodifesa: «Con la fronte per migliaia e migliaia di volte, di giorno e di notte, mi sono scagliato contro la terra, ero felice se mi ferivo a sangue perché questa era una prova del fatto che la parete cominciava a compattarsi, e in questo modo, come forse mi si concederà, mi sono meritato la mia piazzaforte».

[66] «*Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen*». «Ho allestito la tana e sembra riuscita bene». Frase dal tono di constatazione soddisfatta: così si apre *La tana*. Non si dice: «Ho costruito l'edificio», ma: «Ho allestito, *eingerichtet*, l'edificio». Si allestisce qualcosa che già esiste. È questa l'insinuazione con cui si avvia il racconto. Come l'edificio esiste già e può essere solo corretto, aggiustato, messo a punto, in modo più o meno soddisfacente, così anche la tana. Anche la tana *esiste già*. Il mondo di cui si parla nella *Tana*, nella sua parte visibile come nell'invisibile, è preformato. È ammissibile soltanto un intervento che lo modifichi in qualche suo punto. La giuntura fra il visibile e l'invisibile, vista da fuori, non è che «un grosso buco». Illusorio, perché «di fatto non conduce da nessuna parte, già dopo un paio di passi si cozza contro una roccia naturale, solida».

[67] Ma che cos'è quel «grosso buco»? Qualcosa che non da sempre era lì. Qualcosa che un giorno qualcuno ha inventato. E subito colui che narra mette le mani avanti: non vuole gloriarsi di quella «astuzia». Il tono si fa subito confidenziale. Quel buco non obbediva a una «intenzione» precisa. Non era altro che «il residuo di uno dei molti vani tentativi di costruzione, ma alla fine mi sembrò vantaggioso non colmare questo unico buco». Ciò non diminuisce l'eventuale importanza di quella apertura fra le due possibilità del *Bau*: l'edificio e la tana.

[68] Quale mira può avere la tana? L'autodifesa? Certamente no. I nemici la assediano da sopra e da sotto. Forse allora l'isolamento? Neppure. Ci sono momenti in cui il costruttore della tana agogna di uscirne. Nulla lo attira come *andare a caccia* nel mondo esterno, nel mondo da cui si sente perennemente minacciato, cacciato.

[69] La prima esigenza, per il costruttore della tana, è quella di insediarsi in un luogo chiuso e inaccessibile. Ma appunto questo non è concesso, perché sussiste sempre un'*apertura* fra l'esterno e l'interno: quel «grosso buco» senza il quale la tana non si dà. Perché mai? La risposta è immediata: «Devo avere la possibilità di fuggire all'istante, non potrei infatti, nonostante la massima vigilanza, essere aggredito da una parte del tutto inaspettata? Io vivo in pace nella profondità della mia tana e nel frattempo il nemico mi si avvicina da un qualche punto, scavando lento e silenzioso». Certo, è anche possibile che uno di questi «predatori appassionati» venga sopraffatto dal legittimo proprietario della tana, ma non è mai sicuro. «Il predatore può diventare facilmente la mia vittima, dolce e saporita, oltre tutto. Io però invecchio, molti sono più robusti di me, e i miei avversari sono innumerevoli, potrebbe capitarmi di fuggire un nemico e di cadere nelle grinfie di un altro». E a questo punto si svela che la costruzione di un luogo chiuso come la tana dovrà servire soprattutto [70] a stabilire l'esistenza di un *luogo aperto*: «In ogni caso dovrò avere la sicurezza che da qualche parte forse ci sia un'uscita aperta, facilmente raggiungibile, dove io non debba più lavorare per uscire fuori, in modo tale che, mentre vi sto scavando da disperato, sia pure in un ammasso friabile, non mi senta improvvisamente nelle cosce – che il Cielo non voglia – le zanne dell'inseguitore».

[71] Se non per difendersi, se non per isolarsi, perché mai *inventarsi* una tana? È la prima domanda a cui l'*autore* della tana non risponde. Ma un inizio di risposta è inevitabile e inoppugnabile: se occorre una tana, questo implicava che qualcosa del mondo sulla superficie della terra fosse intollerabile. O apprezzabile soltanto se protetti dallo «strato di muschio rimovibile» che dissimulava l'entrata nella tana e stabiliva una prima *distanza*, senza la quale sarebbe stato impossibile vivere. Ma quale vantaggio, quale sollievo se ne poteva trarre? Qui tutto si complicava di nuovo, perché il sollievo era anche un tormento e il vantaggio era anche una condanna.

[72] La tana è qualcosa che si elabora al «culmine» della vita, ma anche allora non concede «neppure un'ora di quiete totale». Spesso, durante il suo duro lavoro, l'inventore della tana sta disteso su quel tappeto di «muschio oscuro» che è «il vero accesso alla tana», quindi l'unico posto che partecipa dei due mondi e permette di misurare la loro distanza. Altrimenti non vi sarebbe che un succedersi di agguati e rappresaglie. Ma anche quel posto non ha nulla di rassicurante. Lo rivela un brusco frammento di confessione: è proprio «in quel punto nel muschio oscuro che sono mortale e lì nei miei sogni un ceffo bramoso si aggira grufolando senza interruzione».

Sterblich, «mortale». È il primo momento in cui si accenna alla morte, come se soltanto chi si trova in quel luogo altamente pericoloso che è l'accesso alla tana potesse dire: «Sono mortale». È già un modo di separarsi dagli innumerevoli esseri che ruotano intorno allo strato di muschio e, se solo ne avessero voglia, potrebbero irrompere nella tana e «distruggere tutto per sempre».

[73] Certo, questo pericolo avrebbe potuto essere evitato, usando uno «strato sottile di terra dura», come semplice misura di prudenza. Ma così non sarà, perché – altro frammento di confessione – «proprio la prudenza esige la possibilità di uscire istantaneamente, proprio la prudenza esige, come malauguratamente assai spesso avviene, il rischio della vita». Per due volte, con una formula identica, si dice che è la prudenza a provocare «il rischio della vita». È come se morte e vita entrassero in gioco intorno a un personaggio che non trova mai requie, acquattato sulla morbida soglia della tana.

[74] La tana è un *modo di vita* che viene scoperto piuttosto tardi da un singolo e si perfeziona, senza mai concludersi, nel momento in cui quel singolo raggiunge il suo «culmine».

I resoconti delle *Ricerche di un cane* descrivono con la perizia di un manuale di etnografia il modo di vita di una specie: i cani. Ciò che avviene nella *Tana* è invece il racconto di uno *scarto* nel modo di vita di un singolo essere da quello di tutti gli altri che lo circondano – e potrebbero appartenere a un numero non precisabile di specie. Anzi, qui la nozione stessa di specie diventa superflua.

[75] È meglio avere una sola piazzaforte o disporne in un certo numero? È una di quelle domande particolarmente insidiose che fanno precipitare nella metafisica e nella teologia, senza mai nominarle.

Che le piazzeforti debbano essere varie sembra subito ragionevole e utile, come tutto ciò che si lascia facilmente *sostituire*. Ma la costruzione della tana è andata troppo avanti. Sarebbe impensabile rimediare. Occorrerebbe *aggiungere* nuove varianti al piano iniziale. Ma chi può farlo, ormai? Qui per la prima volta chi ha ideato la tana riconosce la possibilità di un errore fondamentale, che vanificherebbe il tutto: «Sono anche disposto ad ammettere che in questo vi sia un errore della tana, così come vi è sempre un errore quando di qualche cosa si possiede soltanto un esemplare». Bastano queste parole per far risorgere l'antichissima disputa fra l'uno e i molti. Che questa volta si fonda non su un'argomentazione formale, ma su qualcosa che è quasi il suo opposto: uno scontro fra «oscure sensazioni».

[76] Mentre la tana cresceva, una certa specie di queste «oscure sensazioni» spingeva il suo costruttore a riconoscere la giustezza dell'esigenza di avere varie piazzeforti. Ma a quelle «oscure sensazioni» non era stato dato seguito, per mancanza di «buona volontà». Al contrario, si era insinuata un'altra specie di «sensazioni, di non minore oscurità, secondo cui ciò che in altri casi non sarebbe sufficiente, nel mio caso invece, per una volta, come eccezione, come grazia, e verosimilmente perché la provvidenza tiene particolarmente a conservare la mia fronte, che agisce come maglio, potrebbe essere sufficiente. Così ho soltanto una piazzaforte, ma le oscure sensazioni secondo cui questa volta una sola basterebbe si sono perse. Comunque stiano le cose, debbo contentarmi di una sola piazzaforte, i luoghi piccoli non possono sostituirla».

Qui improvvisamente, in una frase fra le più aggrovigliate del costruttore della tana, si erano dichiarate – e subito si sarebbero inabissate – tre potenze che innervano tutto ciò che Kafka ha scritto: l'*eccezione*, la *grazia*, la *provvidenza*. E questo avviene senza che si giunga a una risoluzione. Le «oscure sensazioni» *si perdono*, la piazzaforte rimane unica e solitaria, ma non perché così sia giusto. Se mai, per pure ragioni di abitudine. Occorre [77] contentarsi delle cose come stanno. I «luoghi piccoli» non riuscirebbero a sostituire la piazzaforte unica.

[78] Per chi ha costruito la tana, il mondo esterno continua a essere desiderabile come un *terreno di caccia*. Ciò che lì viene cacciato, ma non immediatamente consumato, una volta trasferito nella tana sviluppa sapori e odori che prima erano ignoti. E si espandono in un vasto spazio, perché la piazzaforte può accogliere provviste per almeno sei mesi. È come se tutto ciò che è esterno e cacciabile trovasse una seconda vita all'interno della tana, come ricordo.

[79] La piazzaforte *unica* è il luogo centrale della tana, ma sarebbe sviante immaginarla come un austero panopticon che permette di sorvegliare ciò che accade dentro e fuori dalla tana. Al contrario, è una sorta di magazzino di macelleria, dove «si ammucciano masse di carne» e si produce una «mescolanza dei vari odori» così intensa da diventare, a tratti, insopportabile. Sono le rimanenze della *caccia* e diventano tutto ciò che sussiste del mondo esterno, una volta accolte nella tana. Dove continuano a essere desiderabili, fino a provocare eccessi di avidità che ottundono. «Tempi felici, ma pericolosi» aggiunge l'abitante della tana. «Chi sapesse sfruttarli potrebbe facilmente distruggermi, senza mettersi in pericolo».

[80] Prima di diventare un'«opera», un *opus*, che vuole sempre rivendicare il suo «diritto all'esistenza», la tana era stata un gioco. A quel tempo, nulla la divideva in modo netto da tutto il resto. Si poteva vedere ancora un uomo solitario che usciva di casa per «occasionalì passeggiate». Nella sua testa stava già sperimentando l'idea della tana. Cominciò a dedicarsi a un primo lavoro di costruzione, piuttosto puerile, che però gli sembrava imponente e lo battezzò con il nome di *labirinto*. «Questa è l'entrata nella mia casa, dicevo allora ironicamente agli invisibili nemici e li vedevo già che soffocavano tutti nel labirinto di entrata».

Questo fu l'inizio della tana. E con il tempo diventò un motivo di imbarazzo. Si trattava di un errore evidente, inadatto per resistere a un serio attacco, che avrebbe richiesto una difesa «con tutte le forze del corpo e dell'anima». La costruzione si era avviata con una mossa sbagliata, che gettava il costruttore «nell'atmosfera di un grande pericolo». Quel labirinto non era un modo per proteggersi, ma per esporsi. Nel momento [81] in cui il suo costruttore gli si avvicinava, affiorava subito un pensiero: «Essere accolto dall'ululato dei miei nemici».

[82] Due pensieri erano ricorrenti, ossessivi e contrari. Da una parte: «Penso troppo alla tana». Dall'altra: «Queste gite all'esterno sono veramente indispensabili». Ma che cosa accadeva durante queste gite? La caccia: «Io caccio in piena foresta, sento nel mio corpo nuove forze, per le quali in certo modo non c'è spazio nella tana, e nemmeno nella piazzaforte, fosse pure dieci volte più grande, anche il cibo è migliore fuori, anche se la caccia è più difficile, il successo più raro, ma il risultato più apprezzabile sotto ogni aspetto; tutto questo non lo nego, so avvedermene e goderne quanto chiunque altro, e forse molto di più, perché io non vado a caccia come un vagabondo, per incoscienza o per disperazione, ma vado a caccia con calma e con uno scopo preciso».

Il costruttore della tana non poteva essere più chiaro: ignorava ogni ostilità verso il mondo esterno, e forse nessuno era in grado di apprezzarlo fino a quel punto. In quel mondo il suo sguardo isolava un solo aspetto, ma essenziale: la caccia, la presa sul desiderio.

[83] E proprio a questo punto si produceva una deviazione, che rimane inspiegata e, per vie tortuose, riconduce alla tana: «Io non sono destinato alla libera vita; so che il mio tempo è misurato, che non devo cacciare qui in eterno, ma che invece, quando lo vorrò e quando sarò stanco di questa esistenza, qualcuno mi chiamerà a sé, qualcuno al cui richiamo non saprò resistere. E così posso gustare questi momenti fino in fondo e passarli spensieratamente, o piuttosto lo potrei e tuttavia non lo posso. Penso troppo alla tana».

Non si sa chi è quel *qualcuno* che un giorno interromperà la caccia. Ma per suo tramite si torna alla tana, a quel pensiero insopprimibile.

[84] Per l'ideatore della tana era necessario sentirsi distante, ma non *separato* dal mondo. Disteso sullo strato di muschio, con il quale era ormai concresciuto, spesso aveva provato l'ebbrezza di osservare *al tempo stesso* il mondo e la sua tana, come se gli fosse possibile «dormire profondamente e al tempo stesso vegliare su di me con lucidità». E il mondo rimaneva attraente, con la sua sterminata foresta e i suoi territori di caccia. Bastava questo per concludere così: «Stranamente non sono messo così male come spesso credevo e come probabilmente tornerò a credere quando scenderò nella mia casa». Ma perché doveva ricadere sempre in quella illusione?

Qui, d'un tratto, si rivelava ciò che altrimenti sarebbe rimasto sottinteso: «Ci furono tempi felici in cui giungevo quasi a dirmi che l'ostilità del mondo verso di me forse era cessata o si era acquietata o che la potenza della tana mi sottraeva a quella che sinora era stata una battaglia di sterminio». Dopo queste parole, finalmente si apriva un varco per risalire all'origine della tana: [85] era cominciata come un gioco, ma rispondeva a una precedente «battaglia di sterminio». Si trattava di una battaglia, come sempre, sbilanciata. Da una parte un essere singolo, sovrano, che governa un regno unico e potenzialmente illimitato. Dall'altra un'entità multipla, onniavvolgente, che vuole soltanto distruggere chiunque non le corrisponda.

L'ideatore della tana non vuole rompere ogni rapporto con il mondo: anzi lo imita, quando va a caccia, e non rinuncerebbe mai alle sue escursioni nella foresta. Nel mondo l'aria è più fresca, i sapori e gli odori sono più forti. Eppure il pericolo, in ogni contatto, è immane. Il mondo non è soltanto *ostile*. Il mondo persegue una «battaglia di sterminio». Vuole che la tana non esista – e *non possa* esistere.

[86] Molti passavano accanto allo «strato di muschio» senza neppure notarlo. Altri lo calpestavano. Ma c'era sempre il rischio che qualcuno si soffermasse a osservare la singolarità del luogo. Per colui che vi giaceva disteso, da lungo tempo, questo provocava dubbi assillanti. Era più pericoloso continuare a vivere là, sempre esposto a essere scoperto e catturato? O doveva addirittura tornare alla «insensata libertà» del mondo, a quella «vecchia vita sconsolata che non dava nessuna sicurezza, che era un'unica, indifferente profusione di pericoli»? Quest'ultima sembrava la soluzione più stolta. E allora la tana poteva finire per apparire come la scelta più ragionevole. Dopo tutto, bastava compiere un rapido gesto: «La tana è ancora mia, devo soltanto fare un passo e sono al sicuro. Mi strappo da tutti i dubbi e corro diritto alla porta, alla luce del giorno, per essere certo di aprirla, ma non ce la faccio, passo oltre e mi getto volutamente in un rovelo per punirmi, punirmi di una colpa che non conosco». Parole, queste ultime, applicabili a tutto ciò che Kafka ha scritto, [87] non solo al *Processo*, come evidente, ma a tutta la sua vita. E applicabili anche al suo rapporto con la Bibbia, che si fondava su un rovelo, della rivelazione e della condanna.

[88] C'era poi anche un altro motivo per cui il costruttore della tana non riusciva ad aprire la botola e a scendere in quell'«altro mondo» che aveva costruito: l'*imitazione*. Non ci sono soltanto i nemici che vogliono uccidere. Ci sono anche quelli che vogliono seguire certe orme di altri, sfigurando la loro opera: «Alla fine sono poi costretto a dirvi che tuttavia ho ragione e che è davvero impossibile il ritorno senza esporre almeno per un istante ciò che ho di più caro all'assalto di tutti gli esseri che si trovano intorno, per terra, sugli alberi, nell'aria». Esempari di questa fauna indefinita potrebbero insinuarsi nella tana e ferirla a morte. Questo è il primo pericolo, assimilabile a quello del generico *nemico*.

Ed ecco l'altra possibilità, talvolta ancora più odiosa: «Non è necessariamente un nemico vero e proprio quello in cui susciterò la voglia di seguirmi; può essere benissimo un qualsiasi piccolo essere innocente, un qualche ripugnante animaletto che mi viene dietro per curiosità e in tal modo, senza saperlo, indica al mondo la strada contro di [89] me; o non sarà neppure questo, sarà forse invece – e questa non sarebbe una migliore alternativa, anzi sarebbe sotto un certo aspetto la peggiore – sarà forse invece qualcuno di simile a me, un conoscitore e un appassionato di *Bauten* [qui «costruzioni» o «tane» – o entrambe?], un romito della foresta, un amante della pace, ma nello stesso tempo un indegno furfante che vuole una casa senza costruirla». Qui, per una rara volta, Kafka sporge il capo sugli anni successivi al momento in cui sta scrivendo e nomina uno dei suoi incombenti flagelli: i falsi alleati, che possono anche non fare meno danno di chi è un nemico «vero e proprio».

L'osservazione è fulminea e chiaroveggente, ma qui si mescola con un eccesso di autodifesa, prodotto dall'ansietà e un'indominabile furia: se fosse possibile cogliere l'imitatore sul fatto, mentre tenta di «sollevare il muschio», il costruttore della tana si augura di poter «morderlo, sbranarlo, dilaniarlo e sventrarlo e stivare la sua carogna insieme al resto del bottino».

A parte i nemici palesi e i subdoli imitatori, non potrebbe esserci la possibilità di trovare un essere fidato che avverta degli eventuali pericoli al momento – assai delicato – della discesa? Anche questo non è possibile: «Non pretenderà egli forse un compenso, [90] non vorrà per lo meno visitare la tana? Introdurre anche volontariamente qualcuno nella mia tana mi sarebbe estremamente penoso».

Occorrerebbe allora fidarsi di qualcuno che non ha nulla a che fare con la tana. E «dall'interno della tana, cioè da un altro mondo, fidarsi completamente di uno che sta al di fuori è a parer mio impossibile». Qui finalmente, e quasi soffocate, suonano due parole decisive: la tana è «un altro mondo» – e non è possibile mitigare questo stato delle cose. Non si può dare fiducia se non fra la tana stessa e il suo costruttore. Ogni altra possibilità è una beffa. Oltre tutto, c'è qualcosa di meschino in ogni richiesta di un eventuale aiuto dall'esterno, perché la tana «si regge in piedi e può donare la pace soltanto a chi si apre a lei interamente». Qui si avverte, in un minimo squarcio, il timbro di Meister Eckhart. Ma la tana è anche qualcos'altro, ben più comune. È un «buco di salvataggio», un tentativo forse disperato di trovare un rifugio sicuro da pericoli onnipresenti. Come definirla con una parola che comprenda questi due aspetti? La tana è una fortezza: «Questa è la mia fortezza che ho strappato al suolo riluttante, a unghiate, a morsi, a mazzate, a martellate; la mia fortezza che in nessun modo può appartenere [91] ad altri, ed è tanto mia che io qui in fondo posso accettare dal mio nemico anche la ferita mortale, perché il mio sangue stillerebbe nella mia tana e non andrebbe perduto».

[92] Poco prima dell'incontro a Gmünd, tormentosamente procrastinato, Kafka scriveva a Milena: «È solo che questo stretto sentiero che dalla casa buia va verso di te, che è stato scavato con una tale gioia, gettando a poco a poco tutto quello che uno è in questo passaggio che forse conduce a te, ora improvvisamente invece che su di te urta contro l'impenetrabile pietra Per favore-non-passare. Così di nuovo, con tutto ciò che uno è, bisogna lentamente fare a ritroso e ricoprire questo passaggio che era stato scavato così in fretta. Certo fa un po' soffrire, ma forse non è poi tanto brutto se se ne può scrivere così in dettaglio. Alla fine si ricomincia tutti ad aprire nuovi passaggi, da vecchie talpe».

[95] Come entrò Kafka nella letteratura? Per i lettori di oggi la sua opera è un blocco di granito, dove ogni scheggia è composta come tutto il resto. Una frase di *Betrachtung* equivale a una frase del *Castello*.

Ma così non è. Kafka si è costruito lentamente, come tutti gli scrittori – o almeno come tutti i grandi scrittori. Seguiva molte vie, era incerto sulle vie in genere. E c'è sempre uno scritto *di apertura*. Per la prima volta il nome Kafka appare nel numero uno della rivista «Hyperion». Se lo si guarda oggi, quel numero colpisce innanzitutto per la sua inusuale, eccessiva bellezza. Appare nel gennaio 1908 e il primo elemento che salta all'occhio è l'indice degli autori. Nell'ordine Rilke, Hofmannsthal, Heinrich Mann, Goethe, Blei, Sternheim, Verhaeren, Kafka.

I primi due nomi sono rimasti, più di un secolo dopo, le colonne portanti della letteratura tedesca del Novecento. Chi non lo riconosce ha perso contatto con quella lingua. Avevano entrambi poco più di una trentina d'anni – ma evidentemente c'era qualcuno che li aveva riconosciuti, escludendo [96] tutti gli altri. Fra gli autori, Kafka era il più giovane. Aveva ventiquattro anni ed esordiva con brevi testi che portavano il titolo *Betrachtungen*: non erano riconducibili a nessuna scuola, né a ciò che allora chiamavano *fin de siècle* né all'espressionismo, che ancora doveva cominciare a respirare. Testi invece piuttosto vicini alla *kleine Prosa*, la «piccola prosa» di Robert Walser, al punto che A.W. Heymel, uno dei redattori della «Insel», pensò che Kafka fosse uno pseudonimo di Walser.

[97] *Betrachtung* - *Contemplazione*, ma anche *Meditazione*, *Osservazione* - fu pubblicato nel 1913 da Rowohlt in 800 copie. È sempre molto utile partire dai formati, anomali sia per la rivista (22 × 28) sia per il libro (15,8 × 24,1). Né per una rivista strettamente letteraria né per il libro di un ignoto esordiente un editore penserebbe oggi a quei formati. Troppo ingombrante la rivista, troppo alto il libro. Ma nessuno obiettava. E quel formato *fuori squadra* corrispondeva al fatto che Kafka sarebbe rimasto fuori squadra sino all'ultimo, rispetto a ciò che lo circondava. E questo sarebbe accaduto in modi diversi e tortuosi. Rispettando però sempre certe regole. Kafka, osservò una volta Canetti, si asteneva da certe parole come da certi cibi. E su questo punto non cambiò mai.

[98] Le prose che Kafka pubblicò su «Hyperion» erano brevi, talvolta frivole. Una racconta di un giovane che incontra una bella ragazza da cui viene istantaneamente scrutato: non è «un duca dal nome altisonante» e neppure ha la «pelle maturata dall'aria delle praterie e dei fiumi che le attraversano». Perché perderci tempo?

Ma anche il giovane ha qualcosa da ridire: la ragazza non ha un'automobile né un seguito di signori ossequienti. Ed è vero che i suoi «seni sono ben sistemati nel corsetto, ma le gambe e i fianchi non si rifanno a quella morigeratezza». Osservazioni che inducono a una sola conclusione: «Sarà meglio, vero, che andiamo a casa ciascuno per conto proprio». Così si chiude il racconto.

[99] Perché tutto questo accadesse occorreva uno spirito protettore, un demone delicato che lo stesso Kafka fu l'unico a evocare con precisione: si chiamava Franz Blei. Kafka vedeva in lui un «cantastorie orientale sperduto in Germania», paese inadatto ad accoglierlo, se processò per pornografia «Der Amethyst», la sua rivista per poche centinaia di abbonati, fra cui Kafka stesso. Quei numeri erano così introvabili che al tribunale alcuni mancavano. Fu lo stesso Blei a procurarglieli. Il processo finì in niente e nello stesso gennaio 1908 esordiva Kafka su «Hyperion», nuovo azzardo di Blei. Un giorno Kafka avrebbe detto a Janouch che Blei era «molto più intelligente e più grande di ciò che scrive». Ben più che scrittore, Blei era un editore, ma non in senso stretto, come lo si può dire di Samuel Fischer o di Kurt Wolff. Piuttosto, fu il principe dei consiglieri editoriali, costantemente osteggiato dalla bigottaria guglielmina. Lo chiamavano, per spregio, «letterato». Sapere molto era già un vizio.

[100] I pezzi di Kafka su «Hyperion» erano numerati in romano, di lato, da uno a otto, come facessero parte di un tutto. Nessuno aveva un titolo e il primo era il più lungo. Quando, nel 1913, fu accolto in *Betrachtung*, il titolo fu *Il commerciante*.

L'inizio è inappariscente: «Può darsi che certe persone mi compatiscano, ma non me ne accorgo. Il mio piccolo negozio mi riempie di pensieri, che mi fanno male alla fronte, alle tempie, senza però prospettarmi qualche soddisfazione, perché il mio negozio è piccolo». È un uomo di città come tanti, ansioso, febbrile. Fino a questo punto potremmo davvero trovarci in una delle prime prose di Robert Walser, minuziose e indifferenti verso ogni belluria. Ma la scena cambia immediatamente, appena il negozio viene chiuso: «Quando, alla sera di un giorno di lavoro il negozio viene chiuso e vedo d'improvviso davanti a me ore in cui non posso far nulla per le ininterrotte necessità del mio commercio, l'eccitazione che si è già destata fin dal mattino si getta su di me come una marea che ritorna, ma [101] non riesce a fermarsi in me e senza una meta mi trascina con sé».

Da dove viene questa «marea»? È ciò che basta per trasportarci su un altro piano, indominabile e già lontano da Walser: «Non mi resta che andare a casa: ho il viso e le mani sudice e sudate, il vestito è macchiato e polveroso, ho in testa il berretto che porto in negozio e le scarpe graffiate dai chiodi delle casse. Vado allora come se fossi spinto dalle onde, batto continuamente le dita delle mani e passo la mano sui capelli ai bambini che mi vengono incontro». Qui il piccolo commerciante si avvicina piuttosto a un *uomo del sottosuolo*, che si lascia trascinare da onde di provenienza ignota. Presto il commerciante si ritrova solo nel suo ascensore. E comincia anche a parlare da solo, in modo sconnesso: «Parlo fra i denti e le ringhiere delle scale scivolano giù dietro i vetri opachi come acque di una cascata». Di nuovo le acque.

Da questo punto in là scompare anche lo scenario della casa. Si parla di «processioni» che si incrociano e di lontano si intravedono «mille marinai sulla lontana corazzata». Inutile chiedere di più. Non ci sarebbe risposta. Né vi sarebbe tempo per darla, perché subito si sprigiona una *carica di violenza* di cui sfugge la ragione: «Inseguite pure l'uomo dall'apparenza umile e quando l'avrete [102] spinto in un androne, derubatelo e seguitelo con lo sguardo, ciascuno con le mani in tasca, mentre egli se ne va triste per la sua via, infilando la strada a sinistra».

Annunciata da una marea che risale, la furia si appaga. E c'è chi interviene: «La polizia che galoppa di qua e di là sui suoi cavalli frena gli animali e vi respinge. Lasciateli pure, le strade vuote li renderanno infelici, lo so bene. Già se ne vanno via, vedete, due a due, girando lentamente agli angoli, volando invece sulle piazze».

Chi legge è invitato a *vedere* qualcosa, in un luogo che non conosce. E dove si ritrova? Sul pianerottolo. «Devo uscire, lasciare libero l'ascensore, suonare il campanello e la domestica apre la porta mentre saluto». Nulla di meno occorre perché il commerciante possa rimettere il piede in casa sua.

[103] Kafka ha sempre dedicato la massima attenzione all'ordinamento dei rari scritti che ha pubblicato. Così dev'essere stato anche per *Il commerciante*, primo fra tutti.

In quel pezzo c'era molto di quello che Kafka voleva subito mostrare e si sarebbe ritrovato nelle sue pagine, fino all'ultimo: l'estrema asciuttezza e sobrietà delle parole, l'eruzione di forze indominabili, l'apparente consequenzialità. Fu questo che Franz Blei aveva colto subito in lui. Era affascinato dalla sua capacità di permanere fra «incertezze, misteri, dubbi senza irritanti tentativi di spiegazione grazie a fatti ragionevoli».

[104] *Descrizione di una battaglia*, titolo inusuale, sconcertante nella Germania in cui si avvia il Novecento. Intorno a questo titolo Kafka lavorò poco dopo i vent'anni. Di quale battaglia si trattava, fra chi e chi? Non si verrà a sapere. Le ricostruzioni della trama di questo testo, nelle sue due versioni, sono insoddisfacenti. Il punto più chiaro è l'imminenza di un atto violento: «Alzò il braccio destro, agitò la mano e stette ad ascoltare il suono di nacchere della catenina al polsino.

«Ora doveva seguire l'omicidio. Resterò con lui ed egli solleverà il coltello di cui stringe già il manico nella tasca, prima nel suo mantello, poi contro di me. È improbabile che si stupisca per la semplicità della cosa, ma forse sì, chissà. Io non griderò, lo guarderò soltanto finché gli occhi lo potranno sostenere».

[105] *Betrachtung*: esordio senza un bandolo, erratico, assenti le implicazioni di gusto. Dove si trovava allora la *novità* di Kafka, la sua distanza dai praghesi e dai berlinesi? Perché si formulasse con la massima concisione si doveva arrivare verso la fine della sua vita, quando scriveva *La tana*. Furono parole definitive: «In certo modo ho il privilegio di vedere i fantasmi della notte non soltanto nello stato di inermità e beato abbandono del sonno, ma al tempo stesso incontrandoli nella realtà, quando ho tutta la forza della veglia e una tranquilla capacità di giudicare».

Dov'è che questo aveva lasciato una prima traccia? Nel racconto conclusivo di *Betrachtung*. Tutto si smuove appena una porta, uno spiraglio si aprono in una parete - e subito si vedono «i cavalli delle carrozze, giù sulla strada, impennarsi mostrando la gola, come in battaglia». È già l'entrata nello scenario dei fantasmi, come la osserva l'inquilino del terzo piano di una grande casa, che dice di chiamarsi Tal dei Tali («Soundso»). E il fantasma, un bambino, è un «ospite», [106] comunque «atteso». Segue una schermaglia fra il bambino fantasma e l'inquilino, che pronuncia parole di grave conseguenza: «La sua natura è la mia, e se per natura mi comporto amichevolmente verso di lei, anche lei deve fare altrettanto». L'inquilino e il fantasma sono uniti dal più forte legame: hanno *la stessa natura*, che in loro si spartisce.

Ma chi può capirlo? Certamente nessuno degli altri abitanti della casa. Sono subito ostili. L'inquilino risponde a uno di loro con asciuttezza disarmante: «Che devo fare? Ho appena avuto la visita di un fantasma nella mia stanza». Si passa allora alla più vecchia questione sui fantasmi: esistono o no? Tal dei Tali ne sa più dell'inquilino: «Si vede chiaramente che lei non ha ancora mai parlato con un fantasma. Non si riesce mai ad avere da loro una notizia precisa. Tutto è incerto. Questi fantasmi pare che abbiano più dubbi di noi sulla loro esistenza, il che non può meravigliare, data la loro caducità». Tal dei Tali già conosceva il punto essenziale sui fantasmi e su se stesso: l'incertezza irriducibile. La stessa che avrebbe tormentato, anni dopo, K. nel *Castello*. La stessa a cui Kafka tenne fede sino all'ultimo. Intanto l'altro inquilino si era arrampicato su una scala. Dove andava a finire il fantasma? Tal dei Tali mise le mani avanti: [107] «Se lei mi porta via lassù il mio fantasma, è finita fra noi, per sempre». L'altro rispose che era solo uno scherzo: «“Allora va bene” dissi e ormai sarei potuto andare tranquillamente a spasso. Ma poiché mi sentivo così solo, preferii risalire e mettermi a dormire». Il titolo del pezzo fu *Essere infelici*.

[108] La prima pagina lunghissima di Kafka – una pagina nelle edizioni usuali, quattro (per via del corpo tipografico) nell'edizione originale – si trova nella *Passeggiata improvvisa* al centro di *Betrachtung*. Piove forte, chi parla si è già messo la giacca da casa e si prepara ad andare a letto, le scale sono buie, il portone è chiuso.

Poi, di colpo, chi parla si cambia la giacca per uscire, sbatte la porta, provocando sicuramente una qualche «irritazione (*Ärger*)», si trova già in strada. E ora che succede?

«Allora per quella sera si è usciti totalmente dalla propria famiglia, che si perde nell'inessenziale, mentre ci si innalza alla vera figura di se stessi, con un profilo nero, fermo e ci si dà un colpo dietro le cosce».

Far cadere la famiglia *nell'inessenziale* (*ins Wesenlose*)? È un procedimento che tornerà fino all'ultimo in Kafka: inserire una frase letale, carica di conseguenze, in una descrizione dettagliata e insistente. Ma anche quella frase può rivelarsi irrilevante. Il pezzo si chiude subito così: «E tutto viene ancora [109] rafforzato se a quell'ora tarda della sera si visita un amico per vedere come sta».

Gravità, futilità: l'alternanza non è mai – e non sarà mai – casuale. Kafka ha variato innumerevoli volte la riduzione della famiglia all'inessenzialità. E la famiglia si trasformerà molte volte in una qualche forma di potenza soverchiante – mai così chiaramente come nella *Metamorfosi*. Ma il gesto era già disegnato – e cancellato – qui, in questa «passeggiata improvvisa» da cui Kafka non è più tornato.

[110] La frase decisiva può trovarsi anche all'inizio e rimanere sospesa, senza conseguenze evidenti. Chi parla sta su un tram e guarda una ragazza dai capelli scuri che sembra prepararsi a scendere. Gli appare «con altrettanta nettezza come se l'avessi palpata».

Per il resto, non sa spiegare, e tanto meno giustificare, perché lui stesso sia su quel tram e si tenga a una maniglia di cuoio. Occorre risalire più indietro, all'origine: «Sono sulla piattaforma del tram e totalmente incerto quanto alla mia posizione in questo mondo, in questa città, nella mia famiglia». È il presupposto del *Castello* e di tutto il resto. Ma è giusto che affiori su quel tram, in quel momento. E già allora «non sarei stato in grado di affermare nemmeno casualmente quali pretese avrei potuto avanzare, in qualsiasi direzione». Il campo è totalmente sgombro e muto. Questo è il punto di partenza.

[111] C'è anche l'euforia, quella inspiegabile ebbrezza che emana dalla «forza di convinzione dell'aria dopo il temporale». Basta così poco per abbracciare qualcosa di illimitato: «Cammino a passo di marcia e il mio ritmo è il ritmo di questa parte della via, di questa via, di questo quartiere. Sono giustamente responsabile di tutti i colpi alla porta, sul piano del tavolo, di tutti i brindisi, delle coppie di innamorati nei loro letti, nelle impalcature dei nuovi edifici, stretti contro i muri delle case in vie oscure, sulle ottomane dei bordelli». Nulla sfugge a questa espansione felice come una grazia immeritata.

Ma anche qui non bisogna fermarsi. Basta tornare nella propria camera per dubitare di tutto, anche se la finestra è aperta e «c'è ancora musica in un giardino».

[112] Gli inizi di Kafka erano già solitari, irriducibili a ogni forma circostante. Non erano espressionismo, che Kafka avversò sempre (un giorno avrebbe detto a Janouch, che gli aveva dato una antologia di espressionisti: «È un libro che mi rende triste. I poeti stendono le mani verso gli uomini. Ma gli uomini non vedono mani amiche, bensì soltanto pugni chiusi in un crampo, che puntano agli occhi e ai cuori»). La somiglianza con Walser era più un'affinità che una concordanza di forme. E nulla rimaneva di quell'estetismo *fin de siècle* che era filtrato con avarizia in Germania. Capire il primo Kafka aiuta a capire l'ultimo. Anche se il primo è un recipiente quasi vuoto, sconnesso, idiosincratico.

Betrachtung è un libro che dice non poco di quello che per Kafka avverrà, ma non vuole dirlo troppo. Prima occorre diventare un indiano a cavallo che «vedeva appena la terra davanti a sé come praterie falciate, già senza il collo e la testa del cavallo». Era come l'attesa prima di un'eruzione, che verrà nella notte fra il 22 e il 23 settembre 1912, [113] quando *Betrachtung* era ancora in bozze e Kafka scrisse, dall'inizio alla fine, *La sentenza*.

[114] Per uno scrittore, scrivere dell'atto di scrivere è la massima approssimazione a scrivere dell'atto sessuale. Vana impresa. Accadde a Kafka dopo la notte in cui scrisse *La sentenza*. Ma più che dell'atto di scrivere, Kafka parlava di qualcosa di molto più oscuro, che ormai aveva finito per mostrarsi sotto specie di un nome mai ben definito: *letteratura*. Ciò che quella notte si rivelava era ciò che si incontra «nei bassifondi vergognosi della letteratura». Ma non altro che quello è letteratura, che ignora i piani di rappresentanza. Kafka ne traeva le conseguenze a cui avrebbe da allora obbedito: «Soltanto così si può scrivere, soltanto con questa continuità, con questa completa apertura dell'anima e del corpo».

Betrachtung era stato un primo approccio, cauto, camuffato, semiclandestino, un tentativo di mettere piede su un territorio «coperto di sporcizia e di muco». E soprattutto su un luogo dove si perdeva la misura del significato, dove l'autore stesso non riusciva a trovare «niente che possa spiegare». Un nuovo respiro entrava nella parola letteratura. [115] Non era più qualcosa dai confini tracciabili. Era ciò che Kafka continuò a scrivere fino all'ultimo.

[116] Si apre *La sentenza* e ci si chiede in quale punto di quella notte di settembre Kafka è entrato «nei bassifondi vergognosi della letteratura». Non certo nelle prime sei pagine, prolisse e ragionevoli.

È una bella domenica mattina all'inizio dell'anno. Georg Bendemann è uno scapolo, figlio di un solido commerciante, con cui lavora. Ha un amico in Russia, anche lui scapolo, anche lui commerciante. Ma i suoi affari hanno girato male, ora «racconta storie incredibili della rivoluzione russa». Tumulti a Kiev. Un sacerdote si incide a sangue una croce sul palmo della mano e eccita la folla. Ma Georg non pensa ad altro che ad annunciare all'amico che si è fidanzato con una ragazza «abbiente» e lo invita alle nozze, usando tutta la cerimoniosità del caso.

Rimane poi un altro passo, ancora più importante: Georg vuole annunciare il fidanzamento al padre. Entra nella sua stanza e comincia a parlare come se stesse per dargli una bella notizia. Fino a questo punto, tutto avviene come in un racconto *familiare* del [117] tempo e la narrazione non si risparmia alcun dettaglio, come in *Betrachtung*.

La stanza del padre è buia, anche se fuori splende la luce. Il padre sta seduto vicino alla finestra, accanto a ricordi della madre, morta da tre anni. Georg non era entrato in quella stanza da mesi. Si guarda intorno e dice *la frase* in cui squilla, come l'allarme su una nave nella tempesta, il suono dell'entrata nella letteratura: «Mio padre è ancora un gigante».

Da qui in poi, nessuno può dire – tanto meno il figlio – dove ci troviamo. Georg osserva la scena. Il padre ha una vestaglia pesante, che si apre. Capelli stopposi, bianchi. È un vecchio, non ha denti. Pupille dilatate. Georg vuole subito parlare del suo fidanzamento e della lettera che ha scritto al suo amico in Russia. Il padre lo blocca con una domanda dopo la quale tutto ciò che accade è irreversibile, come i passi procedurali che introducono a una sentenza – in questo caso di morte: «Tu hai veramente questo amico a Pietroburgo?».

Ciò che segue è una serie, più che di parole, di gesti, che hanno a che fare con la biancheria «non proprio pulita» del padre. Georg comincia a togliergli la camicia da notte, i mutandoni di lana e di lino, e anche i calzini. Intanto si rimprovera silenziosamente [118] perché non ha sorvegliato con maggiore cura la biancheria intima del padre.

Finalmente Georg lo prende in braccio e lo depone a letto, come un bambino. Il padre è ossessionato dalle coperte. Non sa se è coperto bene. Ne dubita. Poi improvvisamente getta via le coperte e, con forza inaspettata, si rizza in piedi sul letto. Ancora una volta, è un gigante. Dice che il figlio ha *voluto* coprirlo «con le sue ultime forze», ma non ci è riuscito. Subito dopo rivela che non solo l'amico russo esiste, ma che lo conosce bene: «Sarebbe un figlio del mio cuore. Per questo lo hai ingannato in tutti questi anni».

Per Georg, queste parole sono un'«immagine terrorizzante». E qui appare improvvisamente anche la fidanzata: «Solo perché si è tirata su le gonne così, quell'oca ripugnante». Mentre diceva questo, il padre tirava su la sua camicia da notte, «in modo tale che si vedeva, in cima alla coscia, la cicatrice della guerra». Perché, secondo il padre, era accaduto tutto questo? «Tu hai profanato il ricordo di nostra madre, hai tradito l'amico e cacciato tuo padre a letto, perché non possa muoversi. Ma può muoversi o no?». A questo punto il padre si solleva ancora una volta, «senza alcun sostegno». Georg aspetta solo che il padre crolli. Ma non succede – e il padre dice: «Sono ancora [119] il più forte, di molto». E ha molto da raccontare a Georg, sui suoi rapporti con l'amico in Russia e sul figlio stesso: «Eri veramente un bambino innocente, ma ancor più veramente eri un uomo del diavolo». La sentenza si avvicina: «E perciò sappi: ti condanno a morte per annegamento». Non c'è appello. Il figlio corre verso il fiume che vede dalla finestra. Si aggrappa alla ringhiera del ponte e si lascia cadere giù nell'acqua, mentre un autobus copre il suo rumore, in mezzo «a un traffico addirittura interminabile». Fu questa l'entrata di Kafka nella letteratura, «fendendo le acque».

[123] Dieci anni dopo quella notte di settembre, Kafka aveva scritto *La metamorfosi*, *Nella colonia penale*, *Il cacciatore Gracchus*, alcuni racconti del *Medico di campagna*, il romanzo incompiuto *Il disperso*, il romanzo incompiuto *Il processo* – e ora si dibatteva nella tela di ragno del *Castello*, che sarebbe anch'esso rimasto incompiuto.

A metà gennaio Kafka subì un «crollo». Tutto «sembrava finito». Dormire, vegliare, seguire il corso della vita, accordare l'orologio interno e quello esterno: impossibile. E tutto a che cosa era dovuto? Alla «auto-osservazione», termine con cui Kafka usava designare quella che per i logici è l'autoriflessione, senza di cui non si vive, ma che in lui assumeva un aspetto «diabolico o demoniaco o comunque inumano». C'era però una parola più precisa, più stringente, per definirla: «caccia». Una caccia, aggiungeva Kafka, che «mi attraversa e mi dilania».

Eppure anche questa caccia era solo un'immagine approssimata. Si sarebbe dovuto dire «assalto all'ultimo confine terreno». Ma che cosa giunge a quel confine? «Tutta questa [124] letteratura è assalto al confine e, se il sionismo non si fosse messo in mezzo, avrebbe potuto facilmente svilupparsi in una nuova dottrina segreta, una cabbala». Parole che da sole bastano a dissolvere gli interrogativi su Kafka e l'ebraismo. In sé, il sionismo era solo un goffo ingombro che bloccava la strada verso tutt'altro: una *dottrina segreta*.

Fino a quel momento, la letteratura era stata, per Kafka, la potenza ultima, oltre la quale non era concesso andare. E ora, di colpo, quando tutto *sembrava finito*, si profilava qualcos'altro, su cui Kafka aveva sempre taciuto: una certa dottrina segreta, «una cabbala», la punta arroventata dell'ebraismo. E quella dottrina avrebbe dovuto gettare «le sue radici nei secoli antichi o ricreare i secoli antichi».

Evidentemente c'era qualcosa, o poteva esserci, *al di là della letteratura*. Nessuno ne aveva parlato prima. A quella dottrina segreta, al tentativo di darle una figura, Kafka dedicò gli ultimi due anni della sua vita.

[125] Allora Kafka tornò fra gli animali: fra i cani, i topi e tutti quelli che si costruiscono una tana.

[126] Più che l'intera *massa* della bibliografia su Kafka, conta - e non richiede aggiunte - la lettera di Milena a Max Brod dell'agosto 1920:

«Mi ci vorrebbero interi giorni e intere notti per rispondere alla Sua lettera. Lei si domanda come mai Frank abbia paura dell'amore e non abbia invece paura della vita. Ma secondo me non è così. La vita per lui è cosa radicalmente diversa che per gli altri; in particolare il denaro, la Borsa, l'Ufficio dei cambi, una macchina da scrivere sono ai suoi occhi entità in tutto e per tutto misteriose (e lo sono davvero, solo noi non le vediamo così), sono per lui enigmi imperscrutabili, nei confronti dei quali egli non si pone affatto come ci poniamo noi. Il suo lavoro di impiegato è forse l'abituale esecuzione di un servizio? Per lui l'ufficio - anche il suo - è qualcosa di enigmatico, di meraviglioso, come lo è una locomotiva agli occhi di un bambino. Neppure la cosa più semplice del mondo riesce a capire. È mai stato con lui alla posta? Quando compila un telegramma e, scuotendo la testa, va in [127] cerca di uno sportello che gli piaccia più di tutti gli altri? Quando poi, senza minimamente intenderne la ragione, passa da uno sportello al successivo prima di trovare quello giusto, e quando paga e riceve il resto in spiccioli, conta ciò che ha ricevuto e, scoprendo che gli hanno dato una corona in più, la restituisce alla signorina dello sportello? Dopodiché si allontana lentamente, conta da capo il resto e, arrivato in fondo alle scale, si accorge che la corona restituita gli spettava davvero.

«E ora si è lì perplessi accanto a lui, che sposta il suo peso da una gamba all'altra e riflette sul da farsi. Tornare indietro è difficile, lassù c'è troppa gente. "Ma lascia perdere" dico io. Mi guarda costernato. Lasciar perdere? Il punto non è la corona in sé. È che così le cose non quadrano. Manca una corona. Come si fa a lasciar correre? Continuava a parlarne e mi guardava di traverso. La cosa si ripeteva in ogni negozio, in ogni ristorante, con ogni donna che chiedeva l'elemosina, in infinite variazioni. Una volta diede due corone a una mendicante e pretese il resto di una corona. La donna disse che non aveva soldi. Siamo rimasti lì un paio di minuti, e anche più, a riflettere sul da farsi. Alla fine pensa che potrebbe lasciargliele tutte e due. Ma non si è allontanato [128] che di pochi passi, e già diventa di cattivo umore. Eppure è la stessa persona che, piena di gioia, mi darebbe con entusiasmo e senza indugio ventimila corone. Se però gliene chiedessi ventimila e una, e dovessimo andare a cambiare il denaro da qualche parte e non sapessimo dove, lui allora comincerebbe a riflettere seriamente su come venire a capo di quella corona che non mi spetta. Il suo impaccio nei confronti del denaro è quasi uguale a quello nei riguardi delle donne. E del pari l'angoscia che gli provoca l'ufficio. Una volta gli ho telegrafato, telefonato, scritto, l'ho scongiurato che - per l'amor del Cielo - venisse da me un'intera giornata. Ne avevo assoluta necessità. L'ho coperto di maledizioni, per notti intere lui non ha dormito, si è torturato, mi ha scritto lettere piene di disprezzo per se stesso, ma non è venuto. Perché? Non se la sentiva di chiedere un permesso. Eppure al direttore, a quello stesso direttore che lui ammira moltissimo (davvero!) perché è così veloce nello scrivere a macchina, poteva benissimo non dire che veniva da me. E dirgli qualcos'altro - di nuovo una lettera costernata - ma come? Mentire? Mentire con il direttore? Impossibile. Se gli si chiede perché ha amato la sua [129] prima fidanzata, lui risponde: "Perché era zelante", e il suo volto irraggia deferenza.

«Eh sì, questo nostro mondo è e resta un enigma per lui. Un segreto insondabile. Qualcosa che non è alla sua portata e che lui ammira con un'assoluta e commovente ingenuità perché "pieno di zelo". Quando gli ho raccontato di mio marito, che mi tradisce un'infinità di volte l'anno, che tiene me e molte altre donne come prigioniere della sua malia, il volto gli si è illuminato della stessa reverenza di allora, quando mi parlava del suo direttore che è così svelto nello scrivere a macchina e perciò è un uomo eccellente, o quando mi parlava della sua fidanzata che era "zelante". Tutto questo gli è estraneo. Un uomo che sa scrivere con tanta rapidità a macchina e uno che passa da un amoretto all'altro gli risultano egualmente incomprensibili quanto la corona all'ufficio postale e la corona della mendicante, incomprensibili proprio perché in gioco c'è sempre qualcosa di vivo. Ma Frank non sa vivere. Frank non è capace di vivere. Frank non guarirà mai. Frank morirà presto.

«Il fatto è che tutti noi all'apparenza siamo capaci di vivere perché in una certa occasione abbiamo trovato rifugio nella menzogna, nella cecità, nell'entusiasmo, nell'ottimismo, [130] in una convinzione, nel pessimismo o in qualcos'altro ancora. Lui invece non ha mai cercato un rifugio che lo proteggesse. È assolutamente incapace di mentire, così come è incapace di ubriacarsi. Non ha neanche il più piccolo rifugio, non ha un tetto. Per questo è alla mercé di tutte le cose dalle quali noi siamo al riparo. È come fosse un uomo nudo in mezzo a gente vestita. E non è nemmeno tutta la verità ciò che dice, ciò che è e ciò che vive. È in sé e per sé un essere determinato, spoglio di tutti gli elementi che potrebbero aiutarlo a trasformare la sua vita - in bellezza o in miseria, fa lo stesso. La sua ascesi è assolutamente antieroica - e per questo dunque tanto più grande e tanto più elevata. Ogni forma di "eroismo" è menzogna e viltà. Non è un uomo che costruisca la propria ascesi come mezzo per un fine, è un uomo costretto all'ascesi dalla sua terribile chiarezza, purezza e incapacità di scendere a compromessi.

«Esistono uomini molto intelligenti, anch'essi indisponibili al compromesso. Ma inforcano occhiali magici, con i quali vedono tutto diversamente. Per questo non hanno bisogno di compromessi. E allora sanno scrivere a macchina con grande rapidità e hanno delle amanti. Lui sta loro accanto e li guarda meravigliato, e guarda tutto così, [131] anche quella macchina da scrivere e quelle donne. Però non riuscirà mai a capirne qualcosa.

«I suoi libri destano stupore. Lui ancora di più. La ringrazio di tutto. Le auguro ogni bene. Se venissi a Praga, potrei farLe visita, vero? I miei più cordiali saluti».

[132] In mezzo a una delle ultime, laceranti lettere a Milena, scritte senza mai accennare alla possibilità di interromperle, si legge una descrizione – anzi, un racconto, che si applica anche a tutto ciò che un giorno Kafka dirà della vita nella tana e come animale della foresta: «Ma questo, com'è possibile? domandi. Che cosa voglio io? Che cosa faccio?»

«È più o meno così: io, che pure sono un animale della foresta, allora la foresta per lo più la evitavo, giacevo chissà dove in una sudicia fossa (sudicia per via della mia presenza, naturalmente) e fu lì che ti vidi fuori all'aria libera, la cosa più bella che avessi mai visto, scordai tutto, scordai persino me stesso, mi levai in piedi, mi avvicinai, timoroso – a dire il vero – in quella libertà nuova eppure dal sapore natio, ma mi feci ancora più accosto, giunsi fino a te, e tu fosti così buona, mi accucciai vicino a te, come se ciò mi fosse lecito, posai il viso nella tua mano, ero così felice, così fiero, così libero, così potente, mi sentivo talmente a casa, sempre quel: talmente a casa – ma in fondo altro [133] non ero che l'animale, il cui posto era la foresta, ora vivevo lì all'aria libera solo per la grazia che tu mi concedevi e, senza saperlo poiché ormai non ricordavo più nulla, leggevo nei tuoi occhi il mio destino. Non poteva durare. E tu, che pur mi carezzavi con mano gentile e benevola, dovevi per forza accorgerti di certe stranezze che riconducevano alla foresta, a quella mia origine e a quel mio vero luogo natio, e poi ci furono i necessari e necessariamente ripetuti tentativi di chiarire fra noi che cosa fosse l'“angoscia”: mi torturavano (e ti torturavano, senza che tu ne avessi colpa) fino a toccare la carne viva, e sempre più vedevo crescere minaccioso davanti a me l'ignobile tormento, il fastidio di quell'ostacolo ineluttabile che ero io per te ... Rammentai allora chi sono io, nei tuoi occhi non lessi più alcuna illusione, vissi il terrore nel sogno (in un luogo che non è il nostro comportarsi come a casa) e questo terrore lo vissi realmente, dovetti tornare indietro nel buio, non sopportavo il sole, ero disperato, proprio come un animale smarrito, e presi a correre all'impazzata sempre con il pensiero: “Se potessi portarla con me!” e con il pensiero opposto: “Ma esiste il buio dove c'è lei?”.

«Tu mi domandi come vivo: è così che vivo».

FONTI

Il numero rinvia alla pagina dell'edizione cartacea, tra parentesi quadre nel testo della presente edizione digitale.

- 13, «un cane fra i cani»: F. Kafka, *Forschungen eines Hundes*, in *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* [N II], a cura di J. Schillemeit, in *Kritische Ausgabe* [KA], a cura di J. Born, G. Neumann, M. Pasley ej. Schillemeit, S. Fischer, Frankfurt a. M., 1992, p. 423.
- 13, «una piccola ... disperazione»: *Loc. cit.*
- 13, «Forse ... normale»: *Ibid.*, p. 424.
- 15, «un cane fra i cani»: *Ibid.*, p. 423.
- 15, «una piccola falla»: *Loc. cit.*
- 15, «beati ... bambino»: *Ibid.*, p. 426.
- 15, «tutto ... incanto»: *Ibid.*, pp. 426-27.
- 15, «qualcosa ... selvagge»: *Ibid.*, p. 427.
- 17, «A quel tempo ... prima»: *Loc. cit.*
- 18, «Non parlavano ... musica»: *Ibid.*, p. 428.
- 18, «troppo distrutti ... ancora»: *Ibid.*, p. 429.
- 19, «come fossi uno dei musicisti»: *Ibid.*, p. 430.
- 19, «mi gettava ... notato»: *Loc. cit.*
- 20, «ciò che le nostre ... inderogabilmente»: *Ibid.*, p. 431.
- 20, «Questi cani ... bambino»: *Loc. cit.*
- 20, «un errore ... errore»: *Ibid.*, p. 432.
- 20, «Allora il mondo ... accaduto?»: *Loc. cit.*
- 21, «a commettere ... silenziosa»: *Ibid.*, p. 433.
- 21, «Scomparvero ... venuti»: *Loc. cit.*
- 22, «ciò che per i grandi ... piccoli»: *Ibid.*, p. 434.
- 22, «Cominciò ... disperare»: *Ibid.*, pp. 435-36.
- 23, «Spesso si vanta ... passato»: *Ibid.*, p. 455.
- 24, «Era più facile indurli a parlare»: *Loc. cit.*
- 24, «quella parola ... troverebbe»: *Ibid.*, p. 456.
- 24, «esitazione»: *Loc. cit.*
- 24, «generazione»: *Loc. cit.*
- 24, «È l'oblio ... oblio?»: *Loc. cit.*
- 25, «Credo ... altri»: *Loc. cit.*
- 29, «scaltrezza pratica»: F. Kafka, *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, in *Drucke zu Lebzeiten* [D], a cura di W. Kittler, H.-G. Koch e G. Neumann, in KA, 1994, p. 350.
- 29, «la potenza del canto»: *Loc. cit.*
- 29, «Chi non l'ha ... canto»: *Loc. cit.*
- 29, «desiderio di felicità»: *Loc. cit.*
- 29, «forse emana dalla musica»: *Loc. cit.*
- 30, «il canto ... eccezionale»: *Ibid.*, p. 351.
- 31, «Ma si tratta ... canto?»: *Loc. cit.*
- 31, «Ma si tratta ... fischiare?»: *Loc. cit.*
- 32, «l'autentica ... popolo»: *Loc. cit.*
- 32, «senza farci ... notarlo»: *Ibid.*, p. 352.
- 32, «Risolvere ... efficacia»: *Loc. cit.*
- 33, «Per Josefine era già troppo»: *Ibid.*, p. 353.
- 33, «di una perfetta delicatezza»: *Loc. cit.*
- 33, «sfacciato, insolente»: *Loc. cit.*
- 33, «volgare»: *Loc. cit.*
- 33, «grande sensibilità»: *Ibid.*, p. 354.
- 33, «ogni rapporto ... fischiare»: *Loc. cit.*
- 33, «Il suo pubblico ... pace»: *Loc. cit.*
- 34, «uno scricchiolio ... illuminazione»: *Ibid.*, p. 355.
- 34, «l'effetto del suo canto»: *Loc. cit.*
- 34, «canta ... sorde»: *Loc. cit.*
- 35, «lotta per l'esistenza»: *Ibid.*, p. 363.
- 36, «sorprese ... terrori»: *Ibid.*, p. 355.
- 36, «come se fosse ... canto»: *Ibid.*, p. 356.
- 36, «protezione dei buoni spiriti»: *Loc. cit.*

36, «abita nel canto»: *Loc. cit.*

36, «un freddo ... ucciderla»: *Loc. cit.*

38, «La piccola ... alto»: *Ibid.*, pp. 356-57.

38, «perfino morde»: *Ibid.*, p. 357.

39, «devozione incondizionata»: *Ibid.*, p. 358.

39, «innocua scaltrezza»: *Loc. cit.*

39, «il sussurro ... innocente»: *Loc. cit.*

40, «un lieve ... casa»: *Loc. cit.*

40, «Se vediamo ... ridere»: *Ibid.*, p. 359.

41, «Me ne infischio ... protezione»: *Loc. cit.*

41, «Già, già, tu fischi»: *Loc. cit.*

41, «in una brutta ... canto»: *Ibid.*, p. 360.

41, «allunga ... temporale»: *Loc. cit.*

42, «Troppe grave ... chiacchiere»: *Ibid.*, p. 361.

43, «fischio sottile»: *Ibid.*, p. 362.

43, «un messaggio ... ostile»: *Loc. cit.*

43, «si apre ... noi»: *Loc. cit.*

44, «nel nostro ... infanzia»: *Ibid.*, p. 363.

44, «I bambini ... bambini»: *Ibid.*, p. 364.

44, «Una certa ... pratico»: *Ibid.*, pp. 364-65.

44, «approfitta ... Josefine»: *Ibid.*, p. 365.

45, «Il nostro ... vecchio»: *Loc. cit.*

45, «una certa ... noi»: *Loc. cit.*

46, «nel grande ... popolo»: *Ibid.*, p. 366.

46, «in questi ... Josefine»: *Loc. cit.*

46, «perlato»: *Loc. cit.*

46, «qualcosa ... tempo»: *Ibid.*, pp. 366-67.

47, «in considerazione ... totalità»: *Ibid.*, pp. 368-69.

47, «Il popolo ... commuovere»: *Ibid.*, p. 369.

48, «Il riconoscimento della sua arte»: *Ibid.*, p. 370.

49, «Alcuni ... riconoscimento»: *Ibid.*, p. 372.

49, «se appena ... alto»: *Loc. cit.*

50, «si allontana ... rispettosamente»: *Ibid.*, p. 375.

51, «incalzata ... triste»: *Ibid.*, p. 376.

51, «Tranquillo ... cammino»: *Loc. cit.*

52, «È un piccolo ... perdersi?»: *Ibid.*, pp. 376-77.

53, «liberata ... fratelli»: *Ibid.*, p. 377.

56, «il fischio ... popolo»: *Ibid.*, p. 367.

56, «scaltrezza pratica»: *Ibid.*, p. 350.

61, «un cane fra i cani»: F. Kafka, *Forschungen eines Hundes*, in N II, p. 423.

63, «Sono a casa»: F. Kafka, *Der Bau*, in N II, p. 578.

63, «esseri ... terra»: *Loc. cit.*

65, «ben arrotondata e arcuata»: *Ibid.*, p. 581.

65, «proprio nel punto ... martellata»: *Loc. cit.*

65, «Per un lavoro ... fronte»: *Loc. cit.*

65, «Con la fronte ... piazzaforte»: *Loc. cit.*

66, «*Ich habe* ... bene»: *Ibid.*, p. 576.

66, «un grosso buco»: *Loc. cit.*

66, «di fatto ... solida»: *Loc. cit.*

67, «grosso buco»: *Loc. cit.*

67, «astuzia»: *Loc. cit.*

67, «intenzione»: *Loc. cit.*

67, «il residuo ... buco»: *Loc. cit.*

69, «grosso buco»: *Loc. cit.*

69, «Devo ... silenzioso»: *Ibid.*, p. 577.

69, «predatori appassionati»: *Loc. cit.*

69, «Il predatore ... altro»: *Ibid.*, p. 578.

70, «In ogni caso ... inseguitore»: *Loc. cit.*

71, «strato di muschio rimovibile»: *Ibid.*, p. 576.

72, «culmine»: *Ibid.*, p. 577.

72, «neppure ... totale»: *Loc. cit.*

72, «muschio oscuro»: *Loc. cit.*

72, «il vero ... tana»: *Ibid.*, p. 576.

- 72, «in quel punto ... interruzione»: *Ibid.*, p. 577.
- 72, «distruggere tutto per sempre»: *Ibid.*, pp. 576-77.
- 73, «strato ... dura»: *Ibid.*, p. 577.
- 73, «proprio la prudenza ... vita»: *Loc. cit.*
- 74, «culmine»: *Loc. cit.*
- 75, «Sono ... esemplare»: *Ibid.*, p. 584.
- 75, «oscure sensazioni»: *Ibid.*, p. 585.
- 76, «oscure sensazioni»: *Loc. cit.*
- 76, «buona volontà»: *Ibid.*, p. 584.
- 76, «sensazioni ... sostituirla»: *Ibid.*, pp. 584-85.
- 79, «si ammucchiano masse di carne»: *Ibid.*, p. 585.
- 79, «mescolanza dei vari odori»: *Loc. cit.*
- 79, «Tempi felici, ma pericolosi»: *Loc. cit.*
- 79, «Chi sapesse ... pericolo»: *Loc. cit.*
- 80, «diritto all'esistenza»: *Ibid.*, p. 589.
- 80, «occasional passeggiate»: *Ibid.*, p. 586.
- 80, «Questa ... entrata»: *Ibid.*, p. 587.
- 80, «con tutte ... anima»: *Loc. cit.*
- 80, «nell'atmosfera di un grande pericolo»: *Ibid.*, p. 588.
- 81, «Essere ... nemici»: *Loc. cit.*
- 82, «Penso troppo alla tana»: *Ibid.*, p. 590.
- 82, «Queste gite ... indispensabili»: *Ibid.*, p. 591.
- 82, «Io caccio ... preciso»: *Ibid.*, p. 590.
- 83, «Io non sono ... tana»: *Loc. cit.*
- 84, «dormire ... lucidità»: *Ibid.*, p. 591.
- 84, «Stranamente ... casa»: *Loc. cit.*
- 84, «Ci furono ... sterminio»: *Ibid.*, p. 592.
- 86, «strato di muschio»: *Ibid.*, p. 594.
- 86, «insensata libertà»: *Ibid.*, p. 595.
- 86, «vecchia vita ... pericoli»: *Ibid.*, pp. 594-95.
- 86, «La tana ... conosco»: *Ibid.*, p. 595.
- 88, «altro mondo»: *Ibid.*, p. 598.
- 88, «Alla fine ... aria»: *Ibid.*, p. 595.
- 89, «Non è ... costruirla»: *Ibid.*, pp. 595-96.
- 89, «sollevare il muschio»: *Ibid.*, p. 596.
- 89, «morderlo ... bottino»: *Loc. cit.*
- 90, «Non pretenderà ... penoso»: *Ibid.*, p. 597.
- 90, «dall'interno ... impossibile»: *Ibid.*, p. 598.
- 90, «si regge ... interamente»: *Ibid.*, p. 599.
- 90, «buco di salvataggio»: *Ibid.*, p. 600.
- 91, «Questa è ... perduto»: *Ibid.*, p. 601.
- 92, «È solo ... talpe»: Lettera di F. Kafka a M. Pollak del 4 e 5 agosto 1920, in *Briefe 1918-1920* [Br IV], a cura di H.-G. Koch, in KA, 2013, pp. 282-83.
- 98, «un duca ... altisonante»: F. Kafka, *Die Abweisung*, in D, p. 29.
- 98, «pelle ... attraversano»: *Loc. cit.*
- 98, «seni ... morigeratezza»: *Ibid.*, p. 30.
- 98, «Sarà meglio ... proprio»: *Loc. cit.*
- 99, «cantastorie ... Germania»: G. Janouch, *Gespräche mit Kafka*, S. Fischer, Frankfurt a. M., 1961, p. 59.
- 99, «molto più ... scrive»: *Loc. cit.*
- 100, «Può darsi ... piccolo»: F. Kafka, *Der Kaufmann*, in D, p. 21.
- 101, «Quando, alla ... sé»: *Ibid.*, p. 22.
- 101, «Non mi resta ... incontro»: *Loc. cit.*
- 101, «Parlo ... cascata»: *Ibid.*, p. 23.
- 101, «processioni»: *Loc. cit.*
- 101, «mille ... corazzata»: *Ibid.*, p. 24.
- 102, «Inseguite ... sinistra»: *Loc. cit.*
- 102, «La polizia ... piazze»: *Loc. cit.*
- 102, «Devo ... saluto»: *Loc. cit.*
- 103, «incertezze ... ragionevoli»: F. Blei, *Zeitgenössische Bildnisse*, Allert de Lange, Amsterdam, 1940, p. 328.
- 104, «Alzò ... sostenere»: F. Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, in *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, a cura di M. Pasley, in KA, 1993, pp. 134-35.
- 105, «In certo modo ... giudicare»: F. Kafka, *Der Bau*, cit., p. 591.
- 105, «i cavalli ... battaglia»: F. Kafka, *Unglücklichsein*, in D, p. 34.
- 105, «Soundso»: *Ibid.*, p. 35.

- 105, «ospite»: *Ibid.*, p. 36.
- 106, «atteso»: *Ibid.*, p. 34.
- 106, «La sua natura ... altrettanto»: *Ibid.*, p. 37.
- 106, «Che devo ... stanza»: *Ibid.*, p. 38.
- 106, «Si vede ... caducità»: *Ibid.*, p. 39.
- 107, «Se lei ... sempre»: *Loc. cit.*
- 107, «“Allora va bene” ... dormire»: *Ibid.*, p. 40.
- 108, «irritazione (Ärger)»: F. Kafka, *Der plötzliche Spaziergang*, in D, p. 18.
- 108, «Allora per quella ... cosce»: *Loc. cit.*
- 109, «E tutto ... sta»: *Loc. cit.*
- 110, «con altrettanta ... palpata»: F. Kafka, *Der Fahrgast*, in D, p. 27.
- 110, «Sono ... famiglia»: *Loc. cit.*
- 110, «non sarei ... direzione»: *Loc. cit.*
- 111, «forza ... temporale»: F. Kafka, *Der Nachhauseweg*, in D, p. 25.
- 111, «Cammino ... bordelli»: *Loc. cit.*
- 111, «c'è ... giardino»: *Ibid.*, p. 26.
- 112, «È un libro ... cuori»: G. Janouch, *Gespräche mit Kafka*, cit., p. 98.
- 112, «vedeva ... cavallo»: F. Kafka, *Wunsch, Indianer zu werden*, in D, pp. 32-33.
- 114, «nei bassifondi ... letteratura»: F. Kafka, *Tagebücher [T]*, a cura di H.-G. Koch, M. Müller e M. Pasley, in KA, 1990, p. 461.
- 114, «Soltanto così ... corpo»: *Loc. cit.*
- 114, «coperto ... muco»: *Ibid.*, p. 491.
- 114, «niente che possa spiegare»: Lettera di F. Kafka a F. Bauer del 3 giugno 1913, in *Briefe 1913-1914*, a cura di H.-G. Koch, in KA, 1999, p. 201.
- 116, «nei bassifondi ... letteratura»: F. Kafka, T, p. 461.
- 116, «racconta ... russa»: F. Kafka, *Das Urteil*, in D, p. 54.
- 116, «abbiente»: *Ibid.*, p. 47.
- 117, «Mio padre ... gigante»: *Ibid.*, p. 50.
- 117, «Tu hai ... Pietroburgo?»: *Ibid.*, p. 52.
- 117, «non proprio pulita»: *Ibid.*, p. 54.
- 118, «con le sue ultime forze»: *Ibid.*, p. 56.
- 118, «Sarebbe ... anni»: *Loc. cit.*
- 118, «immagine terrorizzante»: *Loc. cit.*
- 118, «Solo perché ... ripugnante»: *Ibid.*, p. 57.
- 118, «in modo ... guerra»: *Loc. cit.*
- 118, «Tu hai profanato ... no?»: *Loc. cit.*
- 118, «senza alcun sostegno»: *Loc. cit.*
- 119, «Sono ancora ... molto»: *Ibid.*, p. 58.
- 119, «Eri veramente ... diavolo»: *Ibid.*, p. 60.
- 119, «E perciò ... annegamento»: *Loc. cit.*
- 119, «a un traffico addirittura interminabile»: *Ibid.*, p. 61.
- 119, «fendendo le acque»: F. Kafka, T, p. 460.
- 123, «crollo»: *Ibid.*, p. 877.
- 123, «sembrava finito»: *Loc. cit.*
- 123, «auto-osservazione»: *Loc. cit.*
- 123, «diabolico ... inumano»: *Loc. cit.*
- 123, «caccia»: *Ibid.*, p. 878.
- 123, «mi attraversa e mi dilania»: *Loc. cit.*
- 123, «assalto ... terreno»: *Loc. cit.*
- 124, «Tutta questa ... cabbala»: *Loc. cit.*
- 124, «le sue radici ... antichi»: *Loc. cit.*
- 131, «I suoi libri ... saluti»: Lettera di M. Pollak a M. Brod di inizio agosto 1920, in *Briefe an Milena*, a cura di J. Born e M. Müller, S. Fischer, Frankfurt a. M., 1983, pp. 363-67 (trad. A. Vigliani).
- 133, «È più o meno ... vivo»: Lettera di F. Kafka a M. Pollak del 21 settembre 1920, in Br IV, pp. 345-46 (trad. A. Vigliani).